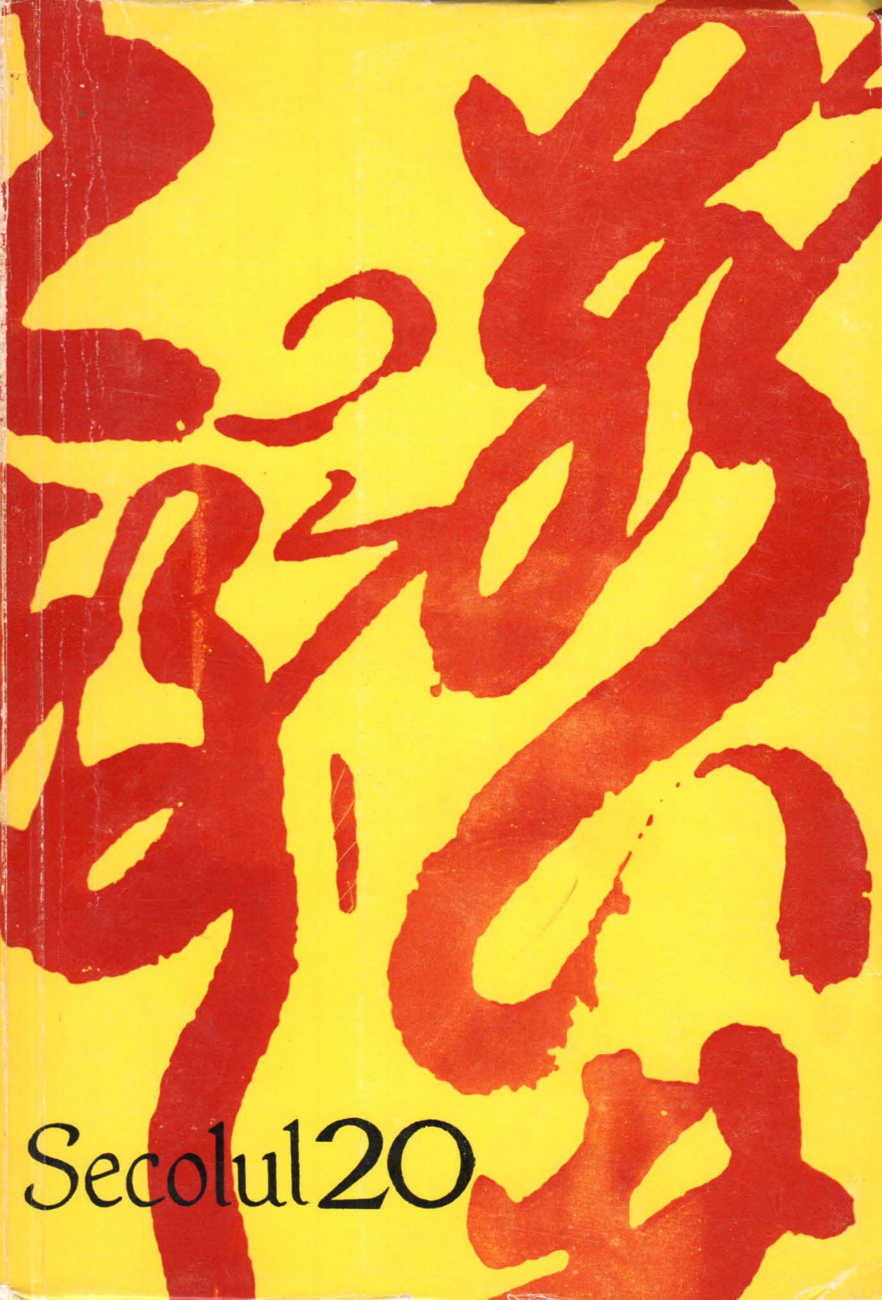


Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ:

GETA BRĂTESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR ŞEF, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA, ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

6-7

1972

[137 — 138]

SUMAR

JAPONIA

CLIPA ȘI DURATA

KENNETH YASUDA: *Momentul estetic «Haiku»*, în românește de Rodica Tiniș • 7

MASAOKA SHIKI: Poeme *Haiku*, în românește, cu o prezentare, de Dan Constantinescu • 13

OCTAVIO PAZ: *Tradiția «Haiku»*, în romînește de Andrei Ionescu • 17

TANIKAWA SHUNTARO: *Mama*; *Prima silabă: A doua silabă; A treia silabă; A patra silabă; Cînd suflă vîntul tare*, poeme, în românește de Mircea Ivănescu, cu o prezentare de Andrei Brezianu • 22

https://biblioteca-digitala.ro

NUBUO AYUKAWA: *Cîntecul unui soldat*, poem, în românește de D. Marian • 27
HAJIME KIJIMA: *Punct rotitor*, poem, în românește de D. Marian • 28
AUREL RĂU: *În lumea poetului Basho* • 29

IPOSTAZE ALE SPIRITULUI JAPONEZ

DAIDOJI YUZAN: *Budo Shoshin Shu*: *Pietatea filială*, în românește, cu o notă de prezentare, de Al-George și N. Steinhardt • 36
HOTTO YOSHIE: Băltoace de umbră — nuvelă, în românește de Lida Igiroșianu

TEATRU

EZRA POUND: *Despre teatrul Nô*, în românește de Mircea Ivănescu • 57
MOTOKIYO: *Nishikigi*, piesă în două acte, tălmăcită de Mircea Ivănescu după versiunea engleză a lui Ezra Pound și Ernest Fenollosa, • 62
HAGOROMO — *Vestmîntul de pene*—dramă lirică Nô, în românește de I. Timuș • 70
CIUSHINGURA — piesă, finalul ultimului act, în românește de I. Timuș /• 73
OKAMURA SHIKO: *Migawari Zazen-Înlocuitorul*, o piesă Kabuki, în românește de Lidia Vianu • 76

JAPONIA ȘI CONȘTIINȚA MODERNĂ A SPECTACOLULUI

ESEURI • REPERE

PAUL CLAUDEL: *Bunrakú*, în românește de I. Igiroșianu • 85
SERGHEI EISENSTEIN: *Neprevăzutul*, în românește de George Banu • 93
LEONARD PRONKO: *Kabuki și teatrul elizabethan*. • 99
Revelația teatrului nipon: GORDON CRAIG, W. B. YEATS, GEORG FUCHS, JACQUES COPEAU, B. ATKINSON, CHARLES DULLIN, ANTONIN ARTAUD, VSEVOLOD MEYERHOLD, LUIS VALDEZ, EUGENIO BARBA, selecție și traducere de George Banu • 105
GEORGE BANU: *Japonia şi revoluțiile teatrului* • 114
EDUARD CONSTANTINESCU: *Shakespeare și Kurosawa*. • 124

https://biblioteca-digitala.ro

ARTĂ ȘI SEMN

ROLAND BARTHES: *Împărăția semnelor*, în românește, cu o prezentare de Virgil Tănase • 131

ETIEMBLE: *Japanalia*, în românește de Tea Preda • 146

DONALD RICHIE și ATSUKO N. NII: *Forme japoneze în casă, în templu, în artă*, în românește de Ștefan Delureanu • 151

EDGAR PAPU: *Pe marginea unei estetici japoneze* • 155

JACQUES LASSAIGNE: *Omul-semn*, în românește de Alina Ledeanu • 161

NIKOLAI FEDORENKO: *Estetica ceramicii japoneze* • 164

DAN CONSTANTINESCU: *Piatră, nisip, sens* • 169

NAKAHARA YUSUKE: *Brâncuși, privire din Extremul Orient*, în românește de Andrei Brezianu • 174

JAPONIA: IERI ȘI AZI

N.D. FORTUNESCU: Un călător român în Japonia anului 1918 • 178

RADU LUPAN: Cărți poștale ilustrate din Tokio, 1971 • 186

TANIKO ASABUKI: *Viața cotidiană* • 195

KATO SHUICHI: *Probleme ale scriitorilor japonezi de azi*, în românește de Alexandru Baciu • 198

I. MORRIS: *Yasunari Kawabata și tradiția japoneză*, în românește de Geta Ciocâltea • 204

MIHAI ISBĂȘESCU: Erwin Wickert • 210

ERWIN WICKERT: *Întrebarea tigrului*, povestire, în românește de Mihai Isbășescu • 213

EDUARDAS MIEJELAITIS: *Ikebana*, *Uta*, *Masca lui Budha*, poeme, în românește de Madeleine Fortunescu • 238

MADELEINE FORTUNESCU: De vorbă cu Eduardas Miejelaitis. • 242

https://biblioteca-digitala.ro

CRITICA MARXISTĂ AMERICANĂ

UN CAPITOL DE ISTORIE LITERARĂ

VIRGIL NEMOIANU: Tradiții marxiste în critica americană • *245*
GRANVILLE HICKS: *Literatura și revoluția*
V. F. CALVERTON: *Abordarea radicală*.
WALLACE PHELPS și PHILIP RAHV: Constituirea unei literaturi revoluționare (selecție și traducere de Virgil Nemoianu)

ULTIMUL FAULKNER

PORTRET AL ARTISTULUI LA BĂTRÎNEȚE

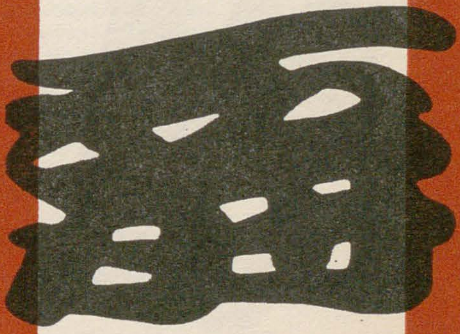
Roman, de WILLIAM FAULKNER: partea I, în românește, cu o prefață de Mircea Ivănescu • *269*

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

C. C. GIURESCU despre istoria raporturilor româno-americane; Anul Internațional al Cărții: Livres Roumains, Romanian Books; O monografie românească despre Faulkner, semnalată în America; Din presa literară polonă — de Rodica Ciocan-Ivănescu, Alina Ledeanu, Horia-Florian Popescu.

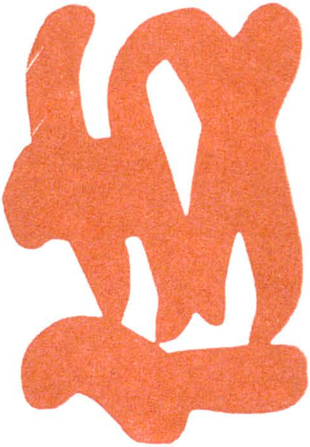
https://biblioteca-digitala.ro

JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA
JAPONIA



https://biblioteca-digitala.ro

CLIPA
ȘI
DURATA



https://biblioteca-digitala.ro

Momentul estetic «Haiku»

Contemplaţia estetică este contemplarea de către artist, în virtutea experienţei sale acumulate, a unui obiect şi a calităţii acestuia. Cînd actul contemplării estetice s-a încheiat, iar calitatea obiectului e pe deplin sesizată, percepţia artistului constituindu-se ca o totalitate, avem de-a face cu un *moment estetic*. În acest moment, mai precis imediat înaintea lui, atunci cînd artistul îi simte iminenţa, « spiritul cunoaşte o stare de armonie iluminată, nirvanică » [1], atemporală, deoarece, după cum spune Otsuji, « natura artistului şi mediul înconjurător se contopesc » [2]. Acest moment se întîlneşte în toate artele. Ceea ce-l caracterizează este faptul că efectele lui nu încetează o dată cu terminarea, să zicem, a lecturii unui roman masiv sau a ascultării unei lungi simfonii. Ele persistă, lucru confirmat, printre mulţi alţii, şi de Gustave Flaubert, care spunea că operele lui preferate sînt cele ce-l fac « să viseze toată ziua » [3]; sau de John Gould Fletcher (« unele poeme au puterea extraordinară de a stîrni ecouri în mintea cititorului » [4]), sau de Bashô, care a afirmat că orice trăire e o « reîntoarcere » [5].

Aceste observaţii par să se refere la ceea ce am putea numi forţa de « rezonanţă » a momentului estetic, forţă pe care, în literatură, o generează, fireşte, cuvintele. În privinţa relaţiei dintre cuvinte şi rezonanţă trebuie însă menţionat că în timp ce citirea cuvintelor implică un element temporal, sesizarea a ceea ce se exprimă prin ele — care are loc atunci cînd cuvintele îşi capătă, simultan, semnificaţia deplină — este instantanee. Această înţelegere instantanee, generată de cuvinte, nu are însă loc prin acţiunea directă a acestora. Acţiunea lor directă este fizic imposibilă cînd e vorba de aproximativ o sută de mii de cuvinte (ca în cazul unui roman). Ea e imposibilă chiar şi în cazul unui sonet sau a unui catren. Totuşi, există o formă literară în care cuvintele însele pot apărea, în totalitatea lor, ca un fenomen instan-

---

* Kenneth Yasuda : *The Japanese Haiku*, Charles E. Tuttle Company: Publishers, Rutland, Vermont, Tokyo, Japonia, 1963. American de origină japoneză, autorul este Doctor în literatura japoneză la Universitatea din Tokio.

[1] Otsuji (Seli Osuga), *Otsuji Hairon-shû* (Eseurile lui Otsuji privind teoria poeziei *haiku*), ediţie îngrijită de Tôyô Yoshida, ediţia a 5-a, Tokyo, Kaede Shobô, 1947, p. 18

[2] Ibid., p. 47

[3] Gustave Flaubert, *La Correspondance de Flaubert*, Paris, Conrad, 1926-1933, II, p. 294

[4] Fletcher, *Introducerea la « A Pepper Pod »*, p. VIII

[5] Bashô, *Haikai Ronshû*, p. 95 (Kurozôshi)

https://biblioteca-digitala.ro

taneu. Cînd se produce acest tip de moment estetic, spun că avem de-a face cu un *moment haiku*.

Momentul *haiku* este un moment estetic în care cuvintele ce au generat trăirea şi trăirea însăşi devin una.[1] Natura unui moment *haiku* este anti-temporală, iar calitatea lui e eternă, pentrucă în această stare omul şi mediul înconjurător formează un tot armonios, în care sentimentul timpului se mistuie. Implicarea totală a cuvintelor în realizarea trăirii creează acea senzaţie de instantaneitate pe care Ezra Pound o considera esenţială în artă: « [Imaginea se poate defini prin aceea că] prezintă, într-o singură clipă, un complex intelectual şi emoţional . . . Tocmai prezentarea instantanee a unui astfel de « complex » este cea care ne dă acel sentiment de neaşteptată eliberare, acel sentiment de evadare din limitele temporale şi spaţiale, acel sentiment de creştere bruscă pe care îl încercăm în prezenţa celor mai mari opere de artă. »[2]

Să surprindă fidel un moment *haiku* — iată ţelul spre care năzuieşte orice poet *haiku*. A crea un poem *haiku* izbutit este la fel de greu ca şi a crea un *tanka* sau un sonet. Dar dacă poetul învinge dificultăţile, poemul e de o perfecţiune care ne vrăjeşte. Sîntem într-adevăr în prezenţa a ceva ce « mişcă cerul şi pămîntul, îi face pe demoni şi pe zei să se înduioşeze, umple de căldură sufletul bărbatului şi femeii. »[3] *Haiku*-ul cheamă la întrecere pe marii poeţi, punîndu-le forţele la încercare şi revelînd în mod pregnant individualitatea şi temperamentul fiecăruia. Un *haiku* reuşit este cu adevărat rar, lucru pe care Bashô n-a ostenit să-l repete discipolilor săi:

> *Cel care de-a lungul întregii sale vieţi creează între trei şi cinci poeme haiku este poet haiku. Cel care ajunge la zece e un maestru.*
> (Un discipol a întrebat:) « *Un maestru greşeşte şi el uneori ?* »
> (Răspunsul a fost:) « *În fiecare poem.* »[4]

Această mare exigenţă, aparent donquijotescă, o găsim şi la Ezra Pound: « E mai bine să prezinţi o singură Imagine într-o viaţă întreagă decît să produci o operă voluminoasă. »[5] Momentul *haiku* duce la o nouă înţelegere, la o nouă viziune, pe care poetul *haiku* trebuie s-o redea ca pe un tot organic. Cînd se dedică acestui efort de redare, şi numai lui, el exprimă adevărul estetic, adevăr impregnat de frumuseţe şi sinceritate. Este tot ce i se poate pretinde unui poet.

În poezia *haiku*, poetul încearcă de obicei să prezinte un *obiect* expresiv, în jurul şi înăuntrul căruia a avut o trăire, o experienţă ; şi aceasta, în spaţiul unei clipe. Fiecare obiect are anumite atribute esenţiale care ne ajută să-l identificăm şi să-l localizăm în mijlocul constantului flux de impresii care ne asaltează conştiinţa. Cu alte cuvinte, obiectele sînt situate în timp şi spaţiu[6]. Să luăm o experienţă concretă pe care a avut-o un poet. Să zicem că într-o seară de toamnă Bashô trecea printr-un cîmp şi că atenţia i-a fost atrasă de o cioară aşezată pe o creangă. Fără

---

[1] Cf. pp. 23 urm.

[2] Ezra Pound, *A Few Don't's by an Imagist*, în *Poetry: A Magazine of Verse*, Vol. I (octombrie-martie, 1912-1913), p. 200. cf. Ezra Pound, *Retrospectivă*, în « Secolul 20 », nr. 5 (113) 1970, p. 9

[3] *Kokinshû*, ediţie îngrijită de Hachirô Onoe, ediţia a 19-a, Tokyo, Iwanami, 1951, p. 11

[4] Bashô, *Haikai Ronshû*, pp. 64, 84. *(Haikai Mondô Aone ga Mine.)*

[5] Pound, *op. cit.*

[6] Pentru a nu-i şoca pe purişti, mă grăbesc să adaug că sînt departe de a susţine că acestea ar fi singurele atribute valabile în identificarea obiectelor sau în discutarea experienţei.

https://biblioteca-digitala.ro

îndoială că scene similare au fost văzute de mulţi oameni înaintea lui, dar el a făcut din această scenă un fapt memorabil, exprimînd experienţa legată de ea în următorul *haiku:*

Pe ramul uscat
O cioară-i aşezată;
Toamnă, pe-nserat.

Pentru el, o creangă, o cioară şi seara sînt elemente esenţiale, fără de care experienţa estetică nu se poate constitui. Aceasta nu înseamnă că *haiku*-ul de mai sus poate fi descompus în trei părţi disparate, deoarece, aşa cum ne avertizează Otsuji, « cei care, discutînd metoda de expresie, o analizează divizînd *haiku*-ul în mai multe părţi, greşesc. »[1] Căci esenţial pentru experienţa *haiku* e raportul dintre aceste elemente, care la un loc formează experienţa şi care apar, cîte unul, în fiecare din cele trei versuri ale *haiku*-ului. Elementele sînt:

UNDE	Pe *ramul uscat*
CE	O cioară
CÎND	Toamna pe-nserat.

Deci *unde*, *ce* şi *cînd* sînt factorii care constituie această experienţă, elementele necesare ca experienţa să devină vie şi plină de sens. Fără ele experienţa nu poate fi realizată pe deplin şi nu se poate crea un moment *haiku* complet.

Deşi cele trei elemente — obiectul, timpul şi locul — sînt necesare *haiku*-ului, ceea ce formează un poem *haiku* sînt raporturile stabilite între ele în cadrul unui întreg armonios. Poetul trebuie să sesizeze modul în care cele trei elemente există ca părţi contopite ale unui întreg, altfel ele nu devin o experienţă, rămînînd doar în relaţie unele cu altele. În acest ultim caz, ele sînt pur şi simplu puse alături sau « strînse la un loc ». După cum spune Basho: « Un *haiku* nu trebuie compus strîngînd laolaltă două sau trei lucruri. Dacă s-ar compune aşa, am obţine un *haiku* ca o foaie de aur ciocănit ! »[2] Dacă examinăm poeme *haiku* bine realizate, constatăm că cele trei elemente sînt atît de strîns unite încît nu pot fi mişcate de la locul lor, orice substituţie fiind imposibilă. Aşezarea lor ne pare inevitabilă, ea ne inspiră ceea ce Otsuji numeşte un « sentiment nirvanic », sentiment generat de legăturile care se creează în sînul lor: « Sentimentul nirvanic va fi exprimat prin organizarea şi aşezarea obiectelor potrivite în aşa fel, încît ele să ne dea aceeaşi senzaţie de armonie ca şi atunci cînd, dintr-o singură privire, le percepem intuitiv. »[3]

Poetul încearcă, aşadar, să exprime relaţiile care există într-adevăr între elemente, forţa organică ce le ţine la un loc, într-un tot armonios. Această forţă organică, a cărei acţiune se exercită în sînul elementelor şi între ele, determină ritmul şi fluxul sentimentelor pe care poetul le trăieşte în mod obiectiv şi pe care încearcă să le redea prin ritmul şi fluxul cuvintelor. Din acest efort se naşte un vers în sensul iniţial al termenului *versum*, acela de « întoarcere ». Căci poetul încearcă să creeze un moment *haiku* folosind cuvinte în ordine temporală. Aceste cuvinte se vor grupa în funcţie de ritmul şi de fluxul forţei organice care uneşte cele trei

[1] Otsuji, *op. sit.* p. 6
[2] Bashô, *Haikai Ronshû*, p. 96 *(Kyoraishô, Shûgyôkyô)*
[3] Otsuji, *op. cit.* p. 84

https://biblioteca-digitala.ro

elemente *haiku*. Aşa cum muzica se ţese din fraze muzicale, poemul *haiku* se ţese din versuri, prin « întoarceri ».

Construcţia acestor versuri nu poate fi stabilită de poet în mod arbitrar; el nu poate hotărî unde va termina un vers pentru a trece la versul următor. Căci locul în care se trece la un alt vers este determinat de experienţa estetică însăşi, experienţă care se constituie în grupuri de cuvinte, cunoaşte pauze şi apoi continuă, toate decurgînd din însăşi natura acestei trăiri, din necesitatea ei internă de a se exprima. Nu vreau să sugerez că experienţa estetică ar fi un fel de forţă regulatoare magică. Căci e limpede că dacă are viaţă, o are pentrucă e trăită de poet. Modul în care poetul sesizează obiectul va dirija formarea versurilor şi va determina punctele de terminare şi de începere a acestora, deci fluxul lor. În *haiku*-ul lui Bashô, citat mai sus, trecerea la un alt vers are loc acolo unde se termină fluxul ritmic din cadrul fiecărui element; fiecare vers tratează complet un element. Acesta este poate cel mai simplu tip de « întoarcere » într-un *haiku*, tip care subliniază calmul desăvîrşit al tonului. Că este imposibil să terminăm versurile în altă parte decît acolo unde o face Bashô, se poate dovedi încercînd să întrerupem fluxul ritmului într-un alt loc. De exemplu:

Pe ramul uscat o cioară
E aşezată
Toamna, pe-nserat

În această formă, versul al doilea are efectul de a sublinia ceea ce *face* pasărea. E clar însă că nu *activitatea* păsării, ci nemişcarea ei este în armonie cu atmosfera poemului.

Pentru a arăta că « întoarcerea » decurge dintr-o necesitate internă, să luăm acum un alt exemplu, un *haiku* conţinînd un material cu totul diferit de cel al *haiku*-ului lui Bashô:

Ştergînd frunzele, a picat
Alba floare de camelia
În havuzu-ntunecat.

Ne putem întreba de ce în acest haiku primul vers se termină cu cuvîntul « a picat » şi nu cu cuvîntul « frunzele ». Oare n-ar fi mai bine să fie scris aşa:

Ştergînd frunzele,
A picat alba floare de camelia
În havuzu-ntunecat?

S-ar putea argumenta că poetul a preferat prima versiune pentru a obţine tradiţionalele cinci silabe pentru primul vers al *haiku*-ului [1] şi ca să realizeze rima cu versul al treilea. Dar o analiză mai atentă ne va arăta că « întoarcerea » trebuie să aibă loc ca în prima versiune, nu din motivele mecanice sugerate mai sus, ci din motive decurgînd din însuşi materialul poemului. Explicaţia o găsim în natura internă a fluxului ritmic ce se realizează în cadrul elementului *cînd*, element care constă din momentul exprimat prin « ştergînd » şi « a picat ». Elementul temporal este miezul acestei experienţe estetice. La prima lectură, ritmul versului pare abrupt şi dur, pentrucă « frunzele » şi « a picat », cele două cuvinte accentuate, se află la sfîrşitul versului. Dar această aparentă disonanţă redă perfect căderea atît de

[1] Tradiţia poeziei *haiku* cere ca primul vers să aibă 5 silabe, al doilea 7, iar al treilea, care de obicei rimează cu primul, din nou 5. Traducerea nu a putut respecta schema 5-7-5 (n. tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

caracteristică a cameliei: bruscă şi surprinzătoare. Dacă punem cuvîntul « a picat » la începutul versului al doilea, această acţiune caracteristică — miezul întregului *haiku* — nu mai poate fi redată complet, iar « întoarcerea », care este atît de vitală pentru poezie, îşi pierde semnificaţia.

Să încercăm şi o altă versiune:

Ştergînd frunzele,
Alba floare de camelia a picat
În havuzu-ntunecat.

Această versiune, din care elementul de surpriză lipseşte, îmi pare cît se poate de plată şi de ştearsă. Cele două verbe care exprimă acţiunea şi care se sprijină şi se completează unul pe altul — « ştergînd » şi « a picat » — ne apar aici slăbite prin separarea lor. Căci frunzele au fost şterse în timp ce floarea pica, acţiunile fiind simultane; dar versiunea de mai sus nu sugerează acest lucru. Repet: momentul acţiunii simultane este miezul acestui *haiku*, în care camelia în căderea ei devine o floare unică.

Iată totuşi o a patra posibilitate:

Ştergînd frunzele,
Alba floare de camelia
A picat în havuzu-ntunecat.

Aici, tonul din ultimul vers, cu rima lui ieftină care subliniază acţiunea căderii, separînd-o însă de complementul ce-i dă culoare, imprimă poemului un caracter prozaic. Nu există nimic care să distingă căderea acestei flori de căderea tuturor celorlalte camelii. Momentul semnificativ nu a fost surprins.

Versum-ul sau « întoarcerea », aşa cum am încercat s-o definesc, se deosebeşte de o pauză în gîndire, deoarece este o pauză de sens, dictată de percepţia estetică şi de încercarea poetului de a-şi exprima viziunea aşa cum o simte el, ca o totalitate. Pauza în gîndire — în măsura în care poate fi identificată într-un poem — apare, aşa cum spune Otsuji, din strădania poetului de a o concretiza estetic: « Deşi gîndirea noastră există ca o unitate, dacă dezvoltăm diferitele idei care o compun, putem realiza concretizarea ei estetică, exact aşa cum, la jocurile de artificii, o singură pocnitoare ce ţîşneşte spre înălţimi împrăştie în jurul ei nenumărate nestemate . . . Pauzele sînt folosite pentru a marca limpede deosebitele idei generale din întreaga alcătuire » [1]. Desigur că *versum*-ul şi pauza în gîndire pot să coincidă, fapt evident şi în *haiku*-ul lui Bashô citat mai sus, unde, la sfîrşitul versului al doilea, apar, împreună, un *versum* şi o pauză în gîndire. Otsuji observă că, într-un *haiku*, pauza în gîndire indică de cele mai multe ori prezenţa unei elipse; despre locul acestei pauze, ne spune: « Din punctul de vedere al conţinutului, într-un *haiku* există o singură pauză puternică, generată de o elipsă. Această pauză puternică, situată la sfîrşitul unui vers, face ca ritmul întregului să devină mai strîns. Modelul cel mai des întîlnit, care scoate în evidenţă cele două părţi constituente ale întregului, 5 — pauză — 7-5 ; 5-7 — pauză — 5. [2]

În româneşte de *RODICA TINIŞ*

---

[1] Otsuji, *op. cit.* p. 6
[2] *Ibid*, p. 79

https://biblioteca-digitala.ro

HAIKU
POEZIE ŞI ADEVĂR

« Fără realitate nu există haiku.» *Aceste cuvinte aparţin unui discipol al lui Basho care a dăruit haiku-ului prestigiu şi ţinută perenă. Citindu-le, R. H. Blyth, — autorul unui studiu exhaustiv asupra originilor, profilului artistic, uman şi filosofic al* haiku-*ului, prefaţînd o antologie în 4 volume, publicată la Tokio, în limba engleză, între 1949 şi 1952 şi ajunsă în 1965 la a noua ediţie, — explică « realitate» prin sinceritate, fidelitate faţă de natură, adevăr.*

Condiţia primordială a haijin-*nului (creatorul de* haiku-*uri) este, aşa cum se desprinde din aserţiunile comentatorilor de prim rang, în special japonezi (Miyamori, Yasuda), o adeziune comunitară totală la realitate însimţită ca o unitate fără hiat între un « văzut» nesfîrşit variat, mirobolant şi complex şi un « nevăzut» însufleţitor, pe măsura lui antinomic-simplu, de nepătruns.*

Cineva familiarizat cu filosofia orientală poate regăsi această atitudine existenţială plenitudinară la budismul mahayanic, în concepţia identităţii dintre samsara *şi* nirvana *şi mai cu seamă în paradoxalele* koanuri *(un fel de parabole)* zen, *neîndoios sorgintea filosofică de căpătîi a* haiku-*ului.*

În tot cazul, marii haijini, *un Bashô, Issa, Buson, Shiki, ca să nu amintim decît de cei mai iluştri, au trăit ca şi cum identitatea poezie-adevăr-existenţă ar fi pulsat în conştiinţa lor ca o bătaie firească de sînge proaspăt în artere, ca o respiraţie ozonată umplîndu-le necontenit plămînii şi realizînd că arta lor trebuie să fie un* saikeirei, *« o închinare atît de adîncă şi deplină încît dispare atît închinătorul cît şi la ce el se închină» (R. H. Blyth,* Haiku, *vol. 1 pag. 313).*

Din unghi occidental, se poate vorbi aici de o fenomenologie sui-generis care admite existenţa « lucrului în sine» dar nu izolat, desprins de « aparenţe», ci alcătuind împreună cu ele un tot stră-viu, o unitate static-mobilă infinit modulată, regenerîndu-se din ea însăşi şi regenerînd indefinit.

În haiku-*ul, îndeobşte cunoscut şi controversat al lui Basho, cu broasca şi lacul (prea sec sau prea colorat tradus, în general), această atitudine se exprimă destul de limpede pentru cine e în stare să audă subtonul profund şi delicat totodată sunînd sub învelişul faptului divers şi aparent banal, specific modalităţii genului. Mai explicit pare Rogetsu în: « Vîntul toamnei vuieşte cu furie. / În naltul cerului / norii nu se urnesc.» De fapt, « cerul» lui Rogetsu nu este aşezat undeva anume şi nici vîntul toamnei nu vine din vreo direcţie oarecare. Issa, acest Sfînt Francisc al Ţării Crizantemelor, o spune, în felul său, răspicat: « Trag un pui de somn / şi-n vremea asta, cu apa rîului de munte / macin orezul.»*

Din atitudinea de integralitate sus-amintită care înlătură stavilele dintre om şi lucruri statornicind o unitate multiplă unde partea se răsfrînge în tot şi totul se oglindeşte creator şi individualizat în parte, descind toate « virtuţile» haiku-*ului: tăcerea inefabilă care-l scaldă, densitatea lui semnificativă, paradoxul rezonant, umanitatea esenţială, cuprinderea în aria poeziei elevate a aspectelor jenante, dubioase, chiar repugnante ale vieţii: ţînţarii păduchii, muştele, puricii . . , (să-i dăm cuvîntul din nou lui Issa: « Coliba nu mi-e încăpătoare / dar, puricilor, nu vă sfiiţi—săriţi, săriţi» / , extrema economie a mijloacelor, « subţirimea » observaţiei, precizia fluidă, impersonalitatea înduioşătoare, discreţia vibrantă, caracterul fulgurant, de ţîşnire originară, simplitatea aceea « descumpănitoare», fără « cusătură», ce iscă nenumărate cercuri în apele sufletului şi cade, aidoma cameliei lui Buson « în întunerecul unei bătrîne fîntîni», undeva spre străfundul lui făurind simţămîntul ciudat al unei austerităţi parfumate, a unei sărăcii*

https://biblioteca-digitala.ro

MASAOKA SHIKI

(1866 — 1902)

Marea poartă a templului.
De-a curmezişul cîmpului de orez
o procesiune de pini.
Au şi ajuns !

Această zi,
cînd florile cireşului au nins,
s-a sfîrşit.
Cunoşti grădina unde ele ning mereu ?

---

ce îmbogăţeşte nemăsurat, a unei autenticităţi străine de orice fel de pathos, grandilocvenţă ori poză rafinată şi care-i « Doar atît : / vii sîntem amîndoi / eu şi macul.» Issa)

Dacă am îndrăznit să adaug în subsolul haiku*-urilor traduse, cîte un cuvînt de al meu, am făcut-o perfect conştient că risc să trag, cum glăsuieşte o zicală chinezească : « dungi pe o blană de tigru.» N-am aspirat la un comentariu, nici măcar la unul « poetic», mai lapidar decît terţina la care se referă, ci, cu toată modestia, am căutat să « răspund» adecvat la o solicitare de « şoc» subtil, să dezvălui o armonică la o notă fundamentală cu relief interior foarte profund şi bogat, să ofer cititorului, întorcînd* haiku*-ul spre izvoarele lui istorice, prima verigă dintr-un poem în lanţ,* renga*, solicitîndu-l să adauge şi el o alta, la fel sau poate mai frumos-adevărată decît cea încheiată de mine.*

Dacă, totuşi, invitaţia ar părea hazardată şi încărcată cu ingerinţa unui gust dubios, le sugerez să circumscrie contribuţia mea în cadrul uzanţelor acceptate care permit comentatorilor şi tălmăcitorilor să fixeze un titlu haiku*-urilor deşi acestea, în original, ca regulă generală, nu au, şi să considere, cu oarecare îngăduinţă, lapidarul meu comentariu poetic drept un posttitlu.*

DAN CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Greierul îl vedem
cînd încetează să cînte
și zboară.
Tăcerea lui e priponită-n sus.

Înotînd încoace și-ncolo,
crabi mititei s-au înșiruit
pe o parîmă.
Pe scutul fiecăruia,
un bob de lună.

O volbură
de vînt:
flamura !
Flutură
flutură
flutură . . .

Tot mai departe — lampionul.
Tot mai aproape —
privighetoarea.
Și se-ntîlnesc.

Pescărușul.
În apa limpede a lacului,
peștii s-au tras spre adînc.
Cerc fără margini.

Licuriciul.
Văpaia lui,
rece în palmă.
Arde pe fruntea Marelui Budha.

https://biblioteca-digitala.ro

La poarta unei case părăsite
un greier țîrîie în lumina
soarelui pe ducă.
Ce bine că poarta nu-i nouă
și soarele nu-i mereu sus !

Cineva, în vara asta,
a devenit piele și os
scrind tankas și haiku-uri.
Dar a văzut prin ele.

Rugăciuni pentru ploaie:
răbufniți la cer
tobe bubuitoare !
Răpăie, răpăie !

După cel intrat în pădure, vara,
n-a rămas nici o umbră
de urmă.
Nebunii, totuși, o caută.

Nimeni acolo.
Un copil adormit.
sub musticar.
Limba clopotului oprită deodată.

Răsare luna.
Iarba: unduită de vînt.
Un hototogisu cîntă.
Pînă unde ?

Privind la Marele Budha
în licărirea lampionului.
Cîntecul unui hototogisu.
Un singur surîs.

https://biblioteca-digitala.ro

O casă de tot singură;
luna asfinţind peste
ierburi înalte.
Capăt de lume şi început.

O clopotniță
fără clopot:
cîte frunze crude !
Dangătul nebătut !

În adierea serii
toți trandafirii albi
freamătă.
Grădina de taină.

Marea poartă a templului
se-nchide scîrţîind:
seară de toamnă.
Poarta ce nu se-nchide vreodată ?

Zi daurită de toamnă.
Un fum se înalță
spre cer.
Sunetul lui.

Rezemat de copac;
crengi şi frunze rare:
potop de stele.
Inima inimii.

Ieșind pe marea poartă
a unui templu Zen:
noaptea cu stele.
Alta, aceeași.

https://biblioteca-digitala.ro

Tradiția «Haiku»

În istoria pasiunilor Occidentului pentru alte civilizații există două momente de fascinație în fața Japoniei, dacă lăsăm de-o parte acel *engouement* al iezuiților din secolul al XVII-lea și apoi al filozofilor din secolul al XVIII-lea. Unul din aceste momente apare în Franța spre sfîrșitul secolului trecut și, după ce frecventează creația cîtorva pictori extraordinari, culminează cu imagismul poeților anglo-americani. Celălalt începe în Statele Unite, cîțiva ani după cel de al doilea război mondial, și încă nu s-a încheiat nici în ziua de astăzi. Prima perioadă a fost, înainte de toate, estetică; întîlnirea sensibilității occidentale cu arta japoneză a produs cîteva opere remarcabile, atît în domeniul picturii — cel mai bun exemplu este impresionismul — cît și în domeniul limbajului: Pound, Yeats, Claudel, Eluard. În cea de a doua perioadă, tonalitatea a fost mai puțin estetică și mai accentuat spirituală sau morală; vreau să spun că nu ne pasionează numai formele artistice japoneze, ci și curentele religioase, filozofice și intelectuale pe care le exprimă îndeosebi budismul. Estetica japoneză — mai bine zis, evantaiul de viziuni și de stiluri pe care ni-l oferă această tradiție artistică și poetică — nu a încetat să ne intrige și să ne seducă, dar perspectiva noastră este diferită de cea a generațiilor anterioare. Deși toate artele, de la poezie la muzică și de la pictură la arhitectură, au beneficiat de pe urma acestui nou mod de apropiere de cultura japoneză, cred că ceea ce căutăm cu toții în ea este un alt stil de viață, o altă viziune asupra lumii.

Diversitatea și chiar opoziția dintre punctul de vedere contemporan și cel al primului sfert de secol nu împiedică unirea printr-o punte a acestor două momente: nici înainte, și nici acum, Japonia nu-a fost și nu este pentru noi o școală de doctrine sau de sisteme filozofice, ci mai curînd o sensibilitate. Contrar Indiei, nu ne-a învățat să gîndim, ci să simțim. Desigur, în acest caz nu trebuie să reducem cuvîntul *simțire* la sentiment sau la senzație, și nici sensul de înțelegere nu corespunde cu ceea ce vreau să spun. Este ceva care se află între gîndire și senzație, între sentiment și idee. Japonezii folosesc cuvîntul *kokoro*: inimă. Dar, așa cum atrăgea atenția încă din 1914 poetul mexican José Juan Tablada, traducerea este incompletă și înșelătoare:

kokoro este mai mult decît inimă, este inimă şi minte, senzaţie şi gîndire şi viscere, ca şi cum japonezii nu s-ar mulţumi să simtă numai cu inima. Şovăiala pe care o încercăm cînd vrem să traducem acest termen, forma în care cele două simţuri, cel afectiv şi cel intelectual, se contopesc într-însul fără a se confunda complet, ca şi cum între ele ar avea loc un permanent du-te vino, constituie tocmai sensul (sensurile) simţirii.

Într-un eseu recent, Donald Keene observa că această indeterminare este o trăsătură constantă a artei japoneze, şi îşi ilustra afirmaţia prin cunoscutul *haiku* al lui Basho:

Creanga uscată / Un corb / Toamnă — înserare

Originalul nu spune dacă pe creangă s-a aşezat un singur corb sau mai mulţi; pe de altă parte, cuvîntul înserare se poate referi la sfîrşitul unei zile de toamnă sau la o înserare de sfîrşit de toamnă. Cititorul trebuie să aleagă singur una dintre diferitele posibilităţi pe care i le oferă textul; dar, şi acest lucru este esenţial, decizia sa nu poate fi arbitrară. Keene spune despre Capela Sixtină că ni se prezintă ca ceva încheiat şi perfect: solicitîndu-ne admiraţia, ne ţine la distanţă; pe cînd grădina din Ryoaniji, alcătuită din pietre neregulate aşezate într-un spaţiu monocrom, ne invită la un refuz şi ne deschide în acelaşi timp porţile participării. Poeme, tablouri: obiecte verbale sau vizuale care se oferă simultan contemplării şi acţiunii imaginative ale cititorului sau spectatorului.

S-a spus că în arta japoneză există un fel de exagerare a valorilor estetice care degenerează adesea în acea boală a imaginaţiei şi a simţurilor numită « bun gust », un gust implacabil care se învecinează la o extremă cu rigoarea monotonă, iar la cealaltă cu alambicarea nu mai puţin plicticoasă. Dar şi contrariul e la fel de adevărat, şi poeţii şi pictorii japonezi ar putea spune, o dată cu Yves Bonnefoy, că imperfecţiunea e culmea cea mai înaltă. Această imperfecţiune, aşa cum s-a văzut, nu este în realitate imperfectă: este o nefinisare voluntară. Adevăratul său nume este conştiinţa fragilităţii şi a precarităţii existenţei, conştiinţa celui care se ştie suspendat între două abisuri. Arta japoneză, în momentele sale cele mai încordate şi transparente, ne revelă aceste clipe — fiindcă nu sînt decît clipe — de echilibru între viaţă şi moarte. Vivacitate: mortalitate.

Poemul clasic japonez (*tanka* sau *waka*) se compune din cinci versuri împărţite în două strofe, una de trei versuri şi cealaltă de două. Structura duală a poemului *tanka* a dat naştere poemului *renga*, înşiruire de mai multe *tanka* scrise de obicei nu de un singur poet, ci de mai mulţi. La rîndul său, *renga* a adoptat, începînd cu secolul al XVI-lea, o modalitate ingenioasă satirică şi colocvială. Acest gen s-a numit *haikai*. Primul poem din succesiunea de *renga* a primit numele de *hoku* şi cînd *renga haikai* s-a împărţit în unităţi libere — urmînd astfel legea separării, reunirii şi reparării, care guvernează pe cît se pare, întreaga poezie japoneză — noua unitate poetică s-a numit *haiku*, fiind compusă din *haikai* şi *hoku*. Schimbarea petrecută prin trecerea de la *renga* tradiţională, guvernată de o estetică severă şi aristocratică,

https://biblioteca-digitala.ro

la *renga haikai*, populară şi umoristică, se datorează îndeosebi poeţilor Arakidu Moritake (1473—1549) şi Yamazaki Sokán (1465—1553). Iată un exemplu de stil rapid şi făcut din contraste la Moritake:

Noapte de vară / sus soarele treaz, / îmi închid pleoapele.

Şi un alt exemplu de vivacitate ingenioasă, dar nu lipsită de afectarea noului stil — micul poem al lui Sokán:

Luna de vară: / dacă-i pui un mîner, / faci un evantai!

Antonio Machado a glosat acest poem în volumul *Cîntece noi*, din 1925:

Unei japoneze / spusu-i-a Sokán: / din luna cea albă / ţi-oi face evantai, din luna cealaltă / pe malul mării.

Cu toate că una din calităţile sale era reticenţa, în cazul acesta Machado n-a rezistat tendinţei spaniole şi hispano-americane de a explica şi a repeta. În parafraza lui a dispărut sugestia, acea parte nespusă a poemului în care se află în fond poezia.

Haikai-urile lui Sokán şi Moritake opun tradiţiei de curte, de mare rafinament, a poemului *renga*, o salutară oroare de sublim şi o înclinare periculoasă spre imaginea ingenioasă şi spre jocurile de cuvinte. Dar, pe lîngă aceasta, şi în primul rînd, a însemnat apariţia în poezia japoneză a unui element nou: limbajul citadin. Nu aşa-numitul « limbaj popular » — expresie vagă prin care se încearcă desemnarea unui limbaj al omului de la ţară, arhaic şi tradiţional — ci pur şi simplu limbajul străzii: limbajul burgheziei urbane. O revoluţie poetică asemănătoare, în acest sens, cu cele petrecute în Occident, mai întîi pe vremea Romantismului, apoi în zilele noastre. Vorbirea restului, i-aş spune eu, pentru a o deosebi de vorbirile în afara timpului, ale ţăranului, clericului şi aristocratului. Izbucnire a elementului istoric, şi prin aceasta critic, în limbajul poetic.

Matsunaga Teitoku (1571—1653) este o altă verigă din lanţul care duce la marele Matsuo Basho. Teitoku a încercat să se întoarcă la limbajul mai convenţional poetic şi atemporal al vechiului poem *renga*, fără a renunţa însă la înclinaţia predecesorilor pentru strălucire. Ba chiar a exagerat-o pînă la insolenţa nestăpînită:

Ora tigrului: / ceaţa de primăvară / în dungi!

Această manieră crispată poate produce poeme mai puţin ingenioase şi mai adevărate, cum este acesta de Nishiyama Soin (1605—1682), întemeietorul şcolii *Danrin*, căreia îi aparţine şi Basho:

Ploaie de mai: / o coală de hîrtie / este lumea întreagă.

Fără îndoială că Basho avea în minte acest poem atunci cînd spunea că, dacă n-ar fi existat Soin, el ar fi continuat să sărute picioarele bătrînului Teitoku. Basho are meritul extraordinar de a fi transformat aceste exerciţii de estetică ingenioasă în experienţe spirituale. Citindu-l pe Teitoku, zîmbim în faţa surprinzătoarei invenţii verbale. Citindu-l pe Basho, zîmbetul nostru este de înţelegere şi de compasiune. Nu compasiune creştină, ci acel sentiment de simpatie universală cu tot ceea ce există, acea fraternitate în vremelnicie cu oameni, animale şi plante, care constituie

https://biblioteca-digitala.ro

cea mai bună lecție pe care ne-a dat-o budismul. Pentru Basho poezia este o trecere spre un fel de beatitudine instantanee, care nu exclude ironia şi nici nu înseamnă o ignorare a grozăviilor lumii. În felul său indirect şi aproape oblic, Basho ne înfățişează viziuni cumplite; de multe ori existența, umană şi animală, se dezvăluie simultan ca o durere şi o voință de a suferi această durere:

Lupta acerbă: / gîtlejul însetat / șobolanul și-l răcorește. /

După expresionismul acestui tablou, al şobolanului cu gîtlejul uscat bînd apa înghețată din hazna, urmează alte viziuni — nu contradictorii, ci în opoziție complementară — în care contemplația estetică se rezolvă într-o viziune a unității contrariilor. O experiență care este percepție simultană a identității pluralității şi a vacuității sale finale:

Oleandru și paravan: / se luminează unul pe altul, / alb pe alb.

Poetul trasează în aceste trei versuri figura iluminării și, ca pe un puf de păpădie, o împrăştie printr-o suflare. Adevărata iluminare, pare a ne spune Basho, este non-iluminarea.

O replică în negru, atît în sensul fizic al cuvîntului, cît şi în cel moral, la poemul lui Basho, este acest *haikú* de Oshima Ryata (1718—1787):

Noapte înnoptată, / aud cărbunele căzînd, / praf peste cărbune.

Iată cum procedează Ryata: negrul este vindecat prin verde; mînia este lecuită prin contemplarea unui copac:

Mă întorc mîniar. / Apoi, în grădină: salcia tînără. /

Cu acest poem poate rivaliza un *haikú* al lui Enamato Kikaku (1661—1707), unul din cei mai buni şi mai personali discipoli ai lui Bashô. În poemul lui Kikaku există o curajoasă şi aproape voioasă afirmare a sărăciei ca o formă de comuniune cu universul natural:

Vai, cerşetorul! / Vara îl îmbracă / în cer şi pămînt.

Într-un *haikú* al altui discipol al lui Bashô, şi el un poet excelent, Hattari Ransetsu (1654—1707), pînă şi umbra dobîndeşte o diafanitate cristalină:

Pe întunericul nopții / pinii albaştri luna / îi zugrăveşte cu raze de lună.

Noaptea şi luna, lumina şi umbra se întrepătrund, victorie ciclică a întunericului urmată de triumful zilei:

Anul nou: / se luminează de ziuă, / vrăbiile sporovăiesc. /

Printre urmaşii lui Bashô este unul, Kobayashi Issa (1763—1827), care învinge reticența japoneză, dar nu pentru a ajunge la confesiunea de tip occidental, ci pentru a descoperi şi a sublinia o relație dureroasă între existența umană şi soarta animalelor şi a plantelor. O înfrățire cosmică în durere, comunitate a oamenilor şi insectelor în ispăşirea universală:

Şi pentru țînțar / Noaptea e la fel de lungă, / lungă şi pustie.

Intoarcerea în satul natal, ca întotdeauna, e ca o rană nouă:

Satul meu: / tot ce întîlnesc şi ating / înfloreşte ca un mărăcine.

https://biblioteca-digitala.ro

Cine nu şi-a amintit, privind anumite chipuri, de diferite animale respingătoare? Dar puţini au făcut-o cu intensitatea şi naturaleţea lui Issa:

Pe acest chip / e ceva, e ceva . . . Ce? / A, da, e vipera.

Dacă oroarea ocupă un loc important în sentimentul universului pe care-l întîlnim la Issa, în viziunea lui există însă şi umor, simpatie şi un fel de resemnare voioasă:

Urci pe Fuji încet, / dar urci, totuşi, / melc micuţ.

Privesc în ochii tăi, / căluţ rotat, / munţii îndepărtaţi. Lume— rouă, / viaţa ta durează cît roua / şi totuşi . . .

Miracol: să vezi printre gratii / Calea laptelui. /

În româneşte de ANDREI IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

UN POET JAPONEZ MODERN

În contextul literaturii japoneze postbelice, Tanikawa Shuntaro este considerat a fi un poet de o speţă nouă. Criticul Atsumi Ikuko îl socoteşte, un caz unic în istoria prozodiei japoneze. Poetul s-a născut în Tokio, la 15 decembrie 1931, într-o familie de intelectuali. Debutează în 1950 cînd, în *Bungakukai* (Cercul literar), i se publică şase poeme, la recomandaţia lui Miyoshi Tatsuji, pe atunci cel mai mare poet japonez în viaţă. Doi ani mai tîrziu, apare primul său volum intitulat *Nijuoku Konen no Koduku* (O singurătate de două miliarde de ani lumină). Tanikawa Shuntaro devine membrul grupului de poezie *Rekitei* (Progresul), organ al tinerilor poeţi realişti. Prima culegere a lui Tanikawa îi cîştigă foarte curînd o mare popularitate în rîndul cititorilor. Într-adevăr, calităţile de deschidere, optimism, şi apel la inima semenilor, constituiau, în peisajul literar tradiţional japonez, o oarecare breşă adusă unor tradiţii multiseculare. *Tanka* şi *haiku*, modalităţile cele mai răspîndite ale poeziei nipone vechi sînt esenţialmente « introvertite », concentrate în general în jurul legăturii lăuntrice şi personale a poetului cu obiectele percepţiei, proiectate asupra vastului fundal de caducitate a naturii şi lumiii. Abia cîţiva moderni, « scriitorii proletari », din perioada interbelică, manifestă o primă reacţie acută şi categorică împotriva acestei atitudini tradiţionale. « Extroversiunea » grupării poeţilor proletari era fundamental politică şi, în largă măsură, tributară unei optici naţionaliste. Noutatea accentului adus de Tanikawa constă din aceea că poezia lui, străină de naţionalism şi pătrunsă de un accent politic de stînga, e totodată luminată de conştiinţa *prezenţei omului* în înţelesul cel mai larg al cuvîntului, dincolo de barierele de rasă, religie sau culoare.

Al doilea volum al poetului apare în 1953 şi cuprinde o colecţie de sonete scrise între 1952 şi 1953: *Rokujuni no Sonetto* (Şaizeci şi două de sonete). Nu este vorba de sonete în sensul european al termenului, ci de o noutate *sui-generis*, iar, pentru urechea şi ochiul cititorului japonez, de o creaţie lipsită totalmente de precedente: poeme fără rimă, alcătuită din paisprezece versuri de lungimi variabile, orînduite după modalitatea 4: 4: 3: 3. În acelaşi an, poetul aderă la grupul de poezie *Kai* (Vîsla) al cărui program era urmărirea şi sondarea în adîncime a universului limbajului poetic, în toate variantele lui, atît orale cît şi scrise. În aceeaşi perioadă, Tanikawa începe să scrie dramă poetică şi piese pentru radiodifuziune. Într-o declaraţie-manifest, publicată în numărul 10 al revistei *Kai*, el afirma printre altele că, « doar prin drama poetică ne putem aştepta să vedem într-o zi poezia reintrînd în proprietatea poporului ». Pe lîngă teatru radiofonic şi poezie, Tanikawa îşi extinde activitatea, făcînd şi cîteva filme documentare. În 1957 publică volumul de eseuri *Ai no Panse* (Cugetări despre dragoste). În 1959 îi apare un volum de eseuri, despre poezie, intitulat în mod semnificativ « Către întreaga lume », iar mai tîrziu, în 1964, culegerea *Rakushu Kujuku* (Nouăzeci şi nouă de pamflete); şi în acelaşi an, volumele de poezie «21», a cărui primă parte cuprindea poeme de jazz, iar cea de-a doua portrete, însoţite de un « silabar » al privirii şi de « chipuri de femei ».

În 1962, Tanikawa Shuntaro devine titularul « Premiului japonez pentru poezie », renumele lui trecînd foarte curînd şi dincolo de graniţele arhipelagului nipon. Începînd din 1965, traduceri din poeziile lui apar în limbi străine de largă circulaţie, iar numele lui este nelipsit în antologiile de poezie japoneză circulînd în străinătate. Între 1966 şi 1967 este ambasadorul culturii japoneze în Europa şi America, unde călătoreşte ca trimis al asociaţiei academice « Japan Society ». În 1968 publică volumul *Tabi* (Călătorie) o bogată retrospectivă în versuri a etapelor experienţei sale de călător pe meridianele şi latitudinile planetei.

A.B.

https://biblioteca-digitala.ro

TANIKAWA SHUNTARO

MAMA

Pămîntul se întinde după avioanele cu reacţie
şi şi le strînge la piept.

Pămîntul absoarbe un submarin,
îl absoarbe întru odihnă
adînc în pîntecul enorm al oceanului.

Pămîntul, mămică anume căpăţînoasă,
geloasă pe întreg universul,
şi pe tot ce va să mai fie,
se agaţă de paşii noştri care-ar vrea să se îndepărteze.

Dar noi, sîntem băieţi mari, şi curînd
ne vom căţăra mai presus de pubertate
să băngănim în talgerul lunii.

PRIMA SILABĂ

Privesc o femeie
care pe sub pălăria ei largă de vară
priveşte spre mine.

O tufă de lemn cîinesc
în spatele femeii. Învăţ nodurile
pe trunchiul arbustului.

O bicicletă rătăcită,
bicicletă pentru copii; zvîcnirea scînteietoare
a fîntînilor ţîşnitoare.

Privesc înspre tot ceea ce este
trecător. Învăţ firea lucrurilor
care fug şi se îndepărtează.

O statuă de bronz sfărîmată,
furnicile la picioarele mele şi trupurile furnicilor
pe care le închipuie ele.

Privesc o mînă
întinsă prin aer, o mînă care se întinde
să-şi capete pistruii în soare.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi privesc o carte de joc
întoarsă cu faţa în sus, carte luminoasă spunînd
că am cîştigat.

A DOUA SILABĂ

Privesc o femeie,
mama propriei mele mame, privesc uriaşa,
senină şi neagră

privire a blîndelor
reptile pe care pămîntul le-a stîrpit
acum multe milenii.

Privesc scufundîndu-se
bărcuţa a cărei pînză mai tremură
împinsă-n curent.

Un şir de forme pe plajă,
ţepene, strînse laolaltă, ca scheletele cîntătoare,
una alături de alta.

Privesc un brăzdat
dar pietros deal. Către pietrele lui
mi se întorc ochii,

pe coasta dealului crestată
de urmele flăcării, de rănile deschise
ale pîrjolului care a trecut pe aici.

Şi obrajii umflaţi
de carnea tremurătoare, de mantia trupului
gata să se desprindă.

Şi privesc chipul
Meduzei, întrezărit în zarva şi forfota
carnavalului.

A TREIA SILABĂ

Privesc o femeie
pe care am iubit-o odată. Sub solzii legănători
zvîcnetul, zvîcnetul

https://biblioteca-digitala.ro

inimii vii.
Ţipătul vînzătorului de ziare ascuţit după colţ
şi în josul străzii.

Lucruri pe care niciodată
nu le-am putut înţelege deplin. Învăţ nenumăratele
frînturi ale unei feţe,

feţele pe jumătate zărite ale lumii,
o pojghiţă îngălbenită şi un cal îngrozit pe care
îl fugăreşte un tren.

Îngeri de tot felul
de soiuri, toţi cu migală prinşi laolaltă
cu ace minuscule.

Un pahar de Martini
ridicat şi un disc de patefon. Studiez
fisura cum se roteşte.

A PATRA SILABĂ

Privesc o femeie.
O privesc pe soţia mea şi-i privesc lacrimile
alunecîndu-i din ochi.

Laptele translucid.
Şuviţa de stambă ruptă pe spinarea ei voinică,
desi se ofileşte atîta de repede,

cuprinde un fruct real
şi desenul copilăresc al aceleaşi fructe.
Privesc la tot

ceea ce am văzut vreodată,
la propria mea lene de a-mi trece iarăşi prin minte
ceea ce nu mai poate fi chemat înapoi.

Privesc un lucios
nesfîrşit coridor alungindu-se tot mai departe
ca un fel de şarpe

şi privesc buzele
sub duşul din baie. Calde. Şi dintr-o dată
le văd cum se apropie.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎND SUFLĂ VÎNTUL TARE

Cînd vîntul suflă tare
pămîntul pare zmeul unui copil.
Însă chiar în toiul amiezii înalte
oamenii simt că a și sosit noaptea.

Vîntul nu folosește cuvinte,
tremură doar cînd se învîrtejește.
Mă gîndesc la vîntu care suflă pe alte stele,
ar ajunge să se împrietenească cu acesta?

Pe pămînt este noapte, e zi.
Între una și alta, ce mai fac stelele
Tăcute, întinzîndu-se pe cer? Cum de mai au răbdare?

Cît e lumină de zi, cerul albastru spune minciuni.
Iar cînd noaptea murmură adevărul, noi sîntem adormiți.
Și dimineața, spunem că am visat.

În românește de MIRCEA IVĂNECSU

https://biblioteca-digitala.ro

NUBUO AYUKAWA

CINTECUL UNUI SOLDAT

— fragment

Camarazi aţi fost trimişi de Împărăţia clădită deasupra văzduhului
Plini de noroi şi sîngerînd aţi trecut prin rîuri
Împingîndu-vă puştile şi avangărzile gîrboviţi sub povara pedepselor
Dar eu sînt un ostaş învins înainte de a intra în luptă
Căci ruga mea a fost o rugă zadarnică
Ne-amintindu-mi de nimic nici de dragostea vechilor timpuri
Nici de ura zilelor noastre
Îndrăgesc ţeava puştii îndreptată spre nimeni altul
În afară de mine. Iată ce soldat sînt
Şi de aceea n-am visat nicicînd
Visele pe care deobicei le visează soldaţii
Atunci cînd aţipesc îndoindu-şi genunchii
Sub coperişul pe alocuri plin de crăpături
La fel niciodată n-am crezut în armată
Nu încercaţi să mă iertaţi oricine-aţi fi
Degetul meu subţiat e flexibil gata s-apese
Pe cocoşul puştii a cărei piedică de siguranţă e lăsată
Nu ca să apere graniţele unei ţări oarecare
Dar ca să întărească graniţa mea însăşi
E această întindere pustie la care am visat mult timp
Fiindcă e cu neputinţă să crezi în vreun seceriş
E un loc departe de toate capitalele lumii
Aşteptarea sau deznădejdea nu pot rămîne aici
Viitorul sau trecutul îl găsesc prea depărtat să vie şi să rătăcească
Şi nu poţi să vezi nicăieri umbra vreunui lup
Cum oare un suflet fascinat de întinderea pustie
Ar putea să nu creadă în nici o înfrîngere
Camarazi, nu vă mai duceţi ploştile goale la gură
Ca să sorbiţi din ele ultima rouă
Aşezînd în bătaia vîntului trupurile voastre uscate ca nişte jurăminte.

https://biblioteca-digitala.ro

HAJIME KIJIMA

PUNCT ROTITOR

Am şaptesprezece ani
Mi-e foame rău
Caut pretutindeni de mîncare
Rătăcesc în zone interzise
Scap de urmărirea poliţiei
Găsesc cartofi aproape putreziţi
Înghit şi înghit
Vărs şi vărs
Mă jigăresc mereu
Eu
Cîine de pripas
Rod funii vechi în umbră
Trăiesc numai în visele-mi disperate
Eu
Păstrat inconştient în vid
De intensa mea dorinţă senzuală
Eu
Iubindu-mă cu cîteva fete încîntătoare
Necunoscute de pe afişele de cinema
Eu
Doar un suflet în mulţimea săracilor
Eu
Doar un adolescent pe străzile
Tot timpul înţesate
Umblînd printre chipuri necunoscute
Eu
Avînd la fel dreptul să pretind pîine
Devin un cetăţean înarmat
Pentru revoluţia noastră spontană.

În româneşte de D. MARIAN

https://biblioteca-digitala.ro

AUREL RĂU

în lumea poetului Bashô

Drumul prin provincia Iga, învecinată cu Nara, spre orașul Ueno, e de fapt excursie în veacul 17, la poezia *haikú* și, prin ea, pînă în pragul epocii moderne, căci o formă poetică unică, durabilă, invenție și patrimoniu exclusive ale geniului japonez, își are aici fîntîni. Forma e una epigramatică, o terțină din 5, 7 și 5 silabe, derivație, prin eliminarea ultimelor 2 versuri, din *tanka* sau *waka*, totalizînd 31 de silabe (glorioasă încă în epoca Nara). Separarea de terțină a distihului din final (fiecare vers a 7 picioare) se produsese în perioada Heian, cu primele poeme-înlănțuiri, *renga*, după model chinez, în care un partener compunea prima parte și un altul îi răspundea, dezvoltînd problema pusă sau replicîndu-i. Evident, prin acest joc de societate, frecvent la Curte, *tanka* nu este periclitată, continuînd pînă în zilele noastre să dea notabile cristalizări pe filonul tradiționalist, după cum în poetul Saigyo, călugărul pelerin din secolul XII, are poate cel mai distins reprezentant. Străluciri cunoaște și la poetul Sogi Soshi, dar acesta este și unul din marii ei dinamitarzi prin celebrele « O sută de *renga* din localitatea Minas » realizate în 1488, împreună cu alți doi discipoli. Invenția propriu zisă a poemei celei mai concentrate, o stanță mai mult sau mai puțin ironică, unii o atribuie lui Yamasaki Sokan (1465-1534) ; prin intermediul lui primește de pildă Machado influența *haikú*-ului în volumul *Nuevas canciones: Escribiré en tu abanico; / « Te quiero para olvidarte, / para quererte te olvido »* [1].

Totuși, o caligrafie fină, parcă un rulou *suibocu*, ni se transmite ca model clasic al genului pe care mai bine de zece ani îl va studia Bashô înainte de a-i da desăvîrșirea: *De n-ar avea glas / Bîtlanul n-ar fi / Decît o linie de zăpadă* [2].

Matsuo Bashô s-a născut în 1644 în orășelul fortăreață Ueno — fost punct strategic pe drumul Osakăi și străjuit și azi de un frumos castel înconjurat cu ziduri și șanțuri de apărare și ținîndu-și alb pe cer, deasupra unui rotogol de arbori, trei descrescînde etaje ca desfăcute aripi. Al doilea din șase copii ai unui samurai sărac, Chuzaemon (cum se numea viitorul poet) are 10 ani cînd rămîne orfan și e nevoit să se angajeze paj, ajutor pe lîngă odrasla de 12 ani a unui samurai de vază. În preaj-

---

[1] Pe un evantai voi nota:
Ca să te uit te iubesc,
ca să te iubesc te-aș uita.

[2] Y. Sokan, în traducerea lui Al. T. Stamatiad, volumul *Eșarfe de mătase*, 1943

https://biblioteca-digitala.ro

ma acestuia, şi respectiv în oraşul natal, va rămîne, din fericire avînd a se îndeletnici cu aprofundarea literaturii, pînă la vîrsta de 26-27 de ani. Şoseaua şerpuitoare de-a lungul unei văi abrupte şi pitoreşti, care permite totuşi automobilului « Toyota » să alerge bine, ne poartă deci la copilăria, adolescenţa şi tinereţea lui Bashô, la straturile cele mai ascunse ale percepţiilor şi reprezentărilor din care atît de imperceptibil perla micropoemului său îşi va extrage substanţa. Trecem peste rîul Kizu, urcăm pe lîngă bolborosiri repezi de valuri printre enormi bolovani postdiluvieni, ţinîndu-ne mereu în stînga apei. Satele au casele acoperite cu paie, cu ţiglă, cu tablă, cu stuf. Regiunea e bogată, mi se spune, în pruni. Deşi cu atîţia arbori necunoscuţi, relieful ca din Ardeal îţi vorbeşte familiar prin culorile toamnei. Informaţia primită, însă, răsuceşte un timp în creier o aromă primăvăratică, notaţia de o atît de elevată vigoare: *Răsărit pe drumul de munte / soarele intră brusc / în mireasma florilor de prun. /* [1]

Văd lucrînd ţărani cu sape în formă de furci cu patru dinţi. Orezul e-n recoltare, cea mai importantă producţie agricolă a ţării. În snopi subţiri, sugrumaţi în partea de sus şi lăsaţi să atîrne de pari orizontali, în clăi ca trifoiul, sau numai înşirat, amintindu-ţi cînepa răzimată de garduri, la soare, după topit. Vegetaţia, densă. Conifere, în care identific pinul, bradul, zada, cúrpeni înfăşurînd ce găsesc, arţari, tulpini drepte de bambuşi din care iradiază tijele subţiri ale frunzelor, cîţiva chiparoşi singuratici, un şir de mandarini cu fructe roşcate, oleandri şi o plantă cu foi în povîrnire, late — zorele? — , mai mult verzi decît galbene.

După această botanică elementară, oraşul Ueno (70.000 de locuitori), cordial, răsfăţat de amiază. Zborul păsărilor care trec în revistă zburdălnicia acoperişurilor, parcul, atelierele de ceramică, ceainăria Minomuşi, pescarii din undele rîului Iga, castelul feudal. . .

În fond, fiinţa, trupul lui Bashô. De adăogat încă templul Aizen-in, unde o şuviţă de păr îi este păstrată; statuia din piaţa primăriei (pe un soclu sobru, un drumeţ între două vîrste, cu mîinile aduse în faţă, ţine un băţ iar în spate poartă o legătură ca un rucsac); stela de piatră în care e dăltuită după original una din frumoasele-i « caligrafii »; muzeul cu macheta statuii şi cu manuscrise şi sanctuarul memorial Haisei-den.

Drumeţ, pentru că după alţi cîţiva ani de studiere la Kyoto, şi la Edo, a tehnicii *haiku*, după lepădarea vestmintelor de samurai şi după o scurtă experienţă de funcţionar (supraveghetor la construirea unei uzine de apă), viaţa lui Bashô înseamnă un şir de peregrinări prin întreaga Japonie, printre oameni şi printre dialecte populare, în intimitatea naturii, să admire zăpada pînă la a cădea frînt de oboseală, să oprească brusc barca unde ţărmul a înflorit într-un piersic, să observe, adîncit în păduri, ca pictorii Myamato Musashy şi Sosen, cu priviri mioape sau infinite, cărora le corespund: *Libelula, / în tăcere, se-opreşte, / şi se-apleacă cu iarba* [2]. *Şi, Marea zbuciumată / şi, pînă la insula Sado / calea laptelui* [3].

Peregrinări de franciscan, de călugăr budist, pentru care poezia nu e scop în sine, ci mijloc de influenţare morală: *Pasăre, sora mea, / Nu-mi prinde-albina / care zburdă din floare-n floare* : compasiune dar şi confesare disimulată a celui « fără casă », cum ar spune Rilke: *Prima ploaie de iarnă. / Şi maimuţa pare-a dori / O pelerină. /*, a celui care la anii maturităţii se consideră « om bătrîn » şi, ca Hölderlin, bogat, pentru că are « nori şi păsări », şi exultînd: *Cînd mă opresc în defileu,/ Sînt, în albastrul cerului, mai sus / Decît ciocîrliile cîntătoare* » [4].

---

[1] Haikú, în traducerea lui Ioanichie Olteanu, antologia « Din lirica japoneza », editura «Univers»
[2] Trad. Al. Stamatiad
[3] Trad. Ioanichie Olteanu
[4] Trad. Ion Constantinescu, *Cronica*, an VII, 28. I. 1972

https://biblioteca-digitala.ro

Totuşi ştiinţă subtilă de a nu spune complet, de a lăsa prelungiri imaginaţiei cititorului, de a suspenda, de a sugera: *Numai ei au rămas: / Cărunţi, sprijiniţi în toiege, / vizitînd mormintele. /*

Înconjurîndu-se astfel de o atmosferă puternică, reflexivă, umblînd la limite ale existenţei, însumînd nelinişti metafizice: *Lună plină / Am bătut toată noaptea ; Lacul de jur-împrejur.*

Dar nerefuzîndu-se dezideratului de a recurge mereu la concret, formulat de Onitsura (1661-1738): « În afara realităţii, nici vorbă de poezie ». Viaţa rămîne nouă, imediată, energică, impresia — simbolism, expresionism? — părînd transmisă de un contemporan: *Călare pe cal / prin miriştea verii: / parcă aş fi într-un tablou. /*

Prin seri lungi, halucinate de lună, în hanuri mizere unde eşti « fericit de-a fi singur », între discipoli pe marginea unui rîu, în roţile anotimpurilor, s-a produs acel proces strict autohton, de eliminare a ce e secundar, de filtrare, de reducere la minim, ca prin cîteva elemente să reproduci cosmosul, să stilizezi lumea, îndreptăţind şi mai mult opinia că « arta japoneză rămîne cea mai intelectuală, dacă nu cea mai filosofică din toate langajele figurate »[1].: *Un fulger / Şi-n cerul negru / ţipătul bîtlanului*[2].

Desigur, Yosa Busson, în veacul următor, în fruntea mişcării « înapoi la Basho », va aduce străluciri picturale mai acuzate, un plus de romantism şi o conştiinţă formală atingînd gradul suprem, iar Issa la începutul secolului XIX, o generozitate şi mai şocantă şi un accent de ironie şi durere acute; cu toate acestea simplicitatea rafinată, profunzimea de gîndire, situarea în centrul umanului sînt legate cu precădere de numele lui Bashô, summă a tot ce a putut da universalităţii durabil lirica arcului de insule încordat spre Pacific.

E şi ideea monumentului votiv, atît de aparte. Parterul construcţiei, cu pavilion cilindric dintr-o singură încăpere, cu acoperişul octogonal sprijinit circular pe stîlpi rotunzi, reprezintă stilul japonez în genere; iar nivelul al doilea, un mic turn cu un acoperiş ondulat de forma pălăriei hoinarului din Ueno, ar reprezenta miracolul Bashô. Lin mişcate frunze de bananier impun relatarea amănuntului că pentru un scurt timp Bashô se bucurase de avantajele unei reşedinţe fixe: a locuit o colibă la umbra unui bananier, de unde şi-a luat numele de condei, Bashô însemnînd în limba ţării bananier. Acolo sau în timpul marşurilor pe care şi le-a impus s-a preocupat să facă cunoscut celor « Zece învăţaţi» ai şcolii lui caracterele genului practicat şi să contribuie la trecerea poeziei de la Curte, la burghezie şi la popor. *Haikú*-ul a devenit îndeletnicire a tuturor şi omagiul pe care înţelege municipiul să i-l aducă anual « regelui » din secolul XVII e un concurs de amatori organizat întotdeauna la 12 octombrie, cu participanţi din împrejurimi şi un juriu de 60 de persoane (între care vreo 20 de poeţi consacraţi). Oferta e uriaşă, la ultima confruntare au fost prezentate 10.650 atari încercări, iar poeziile premiate sînt expuse timp de un an pe plăcuţe de lemn formînd un brîu din semne grafice, deasupra singurei uşi, acum închise dar permiţînd să se vadă printr-un grilaj, la mijloc, cîteva jerbe de flori.

Întoarcerea în direcţia Osakăi, pe autostradă şi printr-un peisaj diferit, după vizitarea muzeului unde primesc copia unei caligrafii Basho şi după discuţii cu ziarişti, redevine prilej de meditaţie asupra prolificei flore japoneze. Într-o massă de brazi tineri, aliniaţi, pentru că o pătrime din suprafaţa forestieră o reprezintă pădurile artificiale, cîteva defrişări în pantă cu dese plantaţii de ceai verde, ca şiruri de plute. Din loc în loc, măguri ruginii şi deodată, în stînga, vestindu-se cu o explo-

---

[1] Elie Faure, *Historie de l'art*, L'Art medieval, Le livre de poche, pag. 12

[2] Traducerile, Ioanichie Olteanu

https://biblioteca-digitala.ro

zie de aburi peste piscuri abrupte, oceanul: *Rîul Mogami / a aruncat în mare / soarele*[1].

În pulberea lăptoasă, un soare exterior, roşu. « Colo, aproape de noi, continuă însoţitorul arătînd spre mare, se află golful de la Harima. Să ştii, deşi nu e un loc obişnuit, împresia pe care o ai, de a fi rupt de restul lumii, în afară de imensa mare, face din el meleagul cel mai straniu şi mai dezolant pe care-l cunosc »[2]. Contraste de solarii, o ceată de bambuşi care par, înclinaţi stîngaci, enorme tufe de ferigă, viaducte, apoi coline şi derivaţii de străzi preced răsărirea oraşului gigant.

Ce a mai rămas din Expo 1970, cu extravaganţele fanteziei inginereşti, spectacolele de teatru cu marionete de la Bunraku-za, cartierul financiar cu reţeaua-i de autostrăzi, canale şi poduri terminate de curînd, şantierul naval şi plaja spre Mediterana Japoniei, aglomeraţia automobilelor le schimbăm pe o întrevedere într-un local tipic nipon, restaurantul Tsuruya, elegant, pretenţios. În faţa cîte unei mese scunde încărcate de farfurioare şi cutii acoperite, o pernă aşezată direct pe podea, spetează ioc, te invită să realizezi prin poziţia picioarelor şi a bustului un unghi de 90 °. Marea Sală. Se servesc *saké* dar şi whisky, nelipsitul orez, homari, peşte prăjit, sos de soia şi hrean, şi un fel de sandviciuri din felii de peşte crud învelit în foi de alge. În loc de furculiţă, buclucaşa pereche de beţişoare. Nu ştii să le mînuieşti? Gheişa care ia loc în genunchi, în dreapta, numai dăruire, te învaţă această ingrată foarfecă. Bea un pahar, dacă o serveşti, dar numai din licoarea călduţă, de orez. Evantaiul cu mînere de fildeş, pe care-l scoate din cînd în cînd dintre reverele kimonoului, îl flutură numai din raţiuni de feminitate. « En apprenant son âge et en constatant qu'elle paraissait plus vieille que cela, il sentit comme un soulagement et retrouva cette sorte d'aisance qu'il attendait de la présence d'une authentique geisha(. . .) Elle se montrait plutôt volubile, parlant avec une sorte de hâte fébrile (. . .), laissant apparaître chez elle une sorte de confience, une libre facilité où, sans doute, il fallait reconnaître la femme qui a déjà reçu un enseignement suffisant et possède probablement une certaine expérience morale des hommes »[3] . . . Prospectul arată că localul e dotat cu o grădină, verdeaţă, meandre de apă şi poduri boltite, la masă se fumează şi se vorbeşte mult, pe o estradă retrasă cîteva gheişe asigură un fundal de muzică instrumentală iar omul de condei după care m-am hazardat sustrăgîndu-mă vizitării fabricii de rulmenţi ai cărei învitaţi sîntem la această agapă mă mai sustrage o clipă. « La cină am stat în Emaus, şi astăzi, cu Domnul ». Murea într-o zi de toamnă ca asta, într-un 12 octombrie 1704, aici în Osaka, « abia la vîrsta cînd ajunsese să cunoască voinţa cerului »[4]. Spun în japoneză *haikû*, *Bashô*, *Honaia* (numele popasului final: al hotelului de pe strada South Midomae). Ce pot înţelege din sticlirea albă a dinţilor care impersonalizează surîsul? Compusese ultimul poem pe cînd puterile îl părăseau, între cei cîţiva prieteni stîndu-i la căpătîi: « Tabi ni yande / Yume wa Kareno o / Kakemeguru ». Degetele ei numără 5, 7, 5. Exact ! Traduse fidel, cuvintele sînt epitaf pentru poeţii tuturor ginţilor: *Căzut bolnav într-o călătorie, / În vise am alergat la întîmplare / Peste un mărăciniş ofilit.*

---

[1] Trad. Ioanichie Olteanu

[2] Doamna Murasaki, *Genji*, ELU, 1969

[3] Yasunari Kawabata, *Pays de neige*, Albin Michel, 1960

[4] Adică 50 de ani. Expresia, din scriitorul clasic chinez Bai Sing-dzieng, povestirea *Istoria preafrumoasei Li*, culegerea *Însemnări dintr-o pernă*, ELU, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

IPOSTAZE ALE SPIRITULUI JAPONEZ

3*—377

https://biblioteca-digitala.ro

p r o z ă

Structurile lumii moderne au preschimbat Japonia. Dar trăsăturile sufletului național nu pot fi desprinse fără cunoașterea unor permanențe printre care se numără și morala samurailor, a cavalerilor bushido. Aceasta exprimă tradiționalele virtuți; curajul, simțul datoriei și al onoarei, mărinimia.
Rîndurile de mai jos sînt extrase din cartea **Budo Shoshin Shu — Lecturi elementare despre Bushido** — scrisă de Daidoji Yuzan, care a trăit între anii 1639 și 1730 (la începutul șogunatului Togukawa) și a fost elevul vestitului confucianist Yamaga Soko (1622—1685). Cartea cuprinde patruzeci și patru de capitole. Aici sînt reproduse cinci.

https://biblioteca-digitala.ro

DAIDOJI YUZAN

PIETATEA FILIALĂ

Prima însușire pe care trebuie s-o aibă un samurai este pietatea filială sinceră. Fără de pietate filială, un samurai — fie el vestit, deștept, mare vorbitor și om de duh — n-ar fi decît un om de nimic. Morala samuraiului este într-adevăr întemeiată pe cinstirea « regulei tulpinei și ramurilor ». Dacă uiți această regulă, nu vei izbuti niciodată să pricepi ce este virtutea. Iar un om care nu știe ce este virtutea nu este un samurai.

Această regulă a trunchiului și a ramurilor înseamnă că, pentru un om, părinții săi sînt ca tulpina propriului său corp și că el însuși e o ramură consîngeană a părinților lui. Dar sînt mulți la număr cei care fiind cu gîndul numai la bunăstarea lor (ramurile) nesocotesc pe a părinților (tulpina). Acești inși nu cunosc regula tulpinei și a ramurilor.

Spre a-ți dovedi pietatea filială ai două căi.

Să luăm mai întîi cazul părinților de ispravă care, cu toată dragostea, au știut să dea educație vlăstarului lor. Acesta moștenește de la părinții lui dreptul de a primi de la suzeran o simbrie ridicată la care un om de rînd n-ar avea nici un drept. Cît privește armele, harnașamentul și echiparea cailor, cît privește într-un cuvînt averea, nimic nu-i lipsește. Părinții i-au căutat o bună soție. În sfîrșit, s-au retras.

A-și arăta, cum se și întîmplă îndeobște, pietatea filială față de părinți ca aceștia, nu-i lucru vrednic de laudă. Căci și un străin ar putea să-și dovedească recunoștința, mergînd în acest scop pînă la a-și nesocoti propriile îndatoriri, față de cei care l-au ajutat să învețe și să se facă om. Cu atît mai mult, dacă ești dator față de proprii tăi părinți care ți-au dovedit dragoste și neștirbită grijă, mărturisirea pietății filiale nu poate avea margini. Oricît de sinceră ar fi această mărturisire, nu se va putea

* Din volumul « Crezul samuraiului » ce va apare în Editura « Minerva »

https://biblioteca-digitala.ro

spune vreodată că e de ajuns. Aceasta mi-a şi îngăduit să spun că mărturisirea pietăţii filiale nu-i vrednică de cine ştie ce laudă.

Să presupunem acum — e cazul nostru al doilea — că un fiu are părinţi mofturoşi. Asemenea părinţi văd numai partea rea a lucrurilor, cu vîrsta se prefac în cîrcotaşi îndărătnici; nu dau nimic moştenitorului lor, nu le pasă de greutăţile băneşti ale familiei lui şi-şi petrec timpul cerînd fiilor lor mîncăruri, băuturi ori veşminte. Ceea ce nu-i împiedică să tot meargă prin vecini să se plîngă de moştenitorul lor, spunînd că nu le dă nici o dovadă de pietate şi blestemîndu-şi soarta. În felul acesta terfelesc cinstea fiului. În acest caz, adevărata pietate filială stă în a respecta asemenea părinţi, a te strădui să le păstrezi buna dispoziţie şi a-i compătimi pentru nişte slăbiciuni ale firii care nu-s datorite decît bătrîneţii.

Un samurai a cărui inimă va bate în felul acesta va şti, de sigur, care sînt şi îndatoririle lealităţii faţă de suzeranul său. Se va purta ca un supus credincios nu numai atîta vreme cît autoritatea suzeranului e neştirbită, ci şi în ceasurile cînd acesta va avea de înfruntat nenumărate piedici. Tocmai atunci îşi va înzeci dovezile de lealitate. Nu-şi va părăsi suzeranul, măcar de ar coborî numărul supuşilor acestuia de la o sută la zece, de la zece la unu. În vreme de război, dovada lealităţii va sta în a înfrunta de nenumărate ori săgeţile vrăjmaşe, fără ca să-i pese de viaţa sa.

Vedem astfel că suzeranul a luat oarecum locul părinţilor, iar lealitatea pe cel al pietăţii filiale. Ceea ce nu se schimbă e sinceritatea. Cei din vechime spuneau că supuşii leali trebuie căutaţi în familiile unde copiii dau dovadă de pietate filială. Şi la drept vorbind, nici că s-ar putea presupune să se afle un copil care ar fi credincios suzeranului său şi care în acelaşi timp ar nesocoti îndatoririle pietăţii filiale.

Omul acesta neîntreg, omul acesta lipsit de pietate faţă de părinţii care sînt însăşi tulpina lui, cum de-ar putea fi simţitor cînd e miluit de un suzeran care nu-i este decît un străin? cum i-ar putea oare vădi lealitatea?

Un copil care nu dă dovadă de recunoştinţă faţă de familia lui nu se va pricepe, cînd o va părăsi mai tîrziu, pentru a se duce să slujească unui suzeran, să ia seama decît la izbînda politică şi militară a acestui suzeran. Cît de puţin se va clătina norocul acestuia, inima supusului de grabă se va schimba. Iar cînd va sosi ceasul luptei, el o va lua la sănătoasa printre săgeţile vrăjmaşe, ori va trăda, ori se va preda. Asemenea purtări s-au mai văzut şi astăzi, întocmai ca altădată.

Am scris cugetările acestea pentru ca tinerii samurai să ştie lămurit ce stare sufletească trebuie să-şi păstreze.

VITEJII

Bushido are nevoie de cele trei virtuţi fireşti: lealitatea, duhul dreptăţii şi vitejia. Numai astfel se poate vorbi de un samurai leal, de un samurai drept şi de un samurai viteaz. Despre un samurai care practică în acelaşi timp aceste trei morale se spune că este un samurai de seamă.

Samuraii aceştia leali şi drepţi e uşor să-i deosebeşti prin purtarea lor de fiecare zi. Te întrebi însă adesea dacă e cu putinţă să afli samurai viteji în vremea noastră, pentru că trăim timpuri paşnice şi pentru că nu avem de fel prilejul de a face dovadă de vitejie. De fapt nu avem de ce ne îndoi.

Să vorbim mai lămurit.

Nu trebuie să credem că vitejia unui samurai nu poate fi cunoscută decît pe cîmpul de luptă, atunci cînd poartă o armură, o sabie sau ţine *naguinata* [1] în mînă.

[1] *Naguinata* era o armă alcătuită dintr-o sabie lungă prinsă de un mîner lung şi el (totul de vreo doi metri)

https://biblioteca-digitala.ro

Vitejii pot fi lesne deosebiți de ne-viteji în situațiile obişnuite ale vieții de toate zilele. Un viteaz adevărat va fi leal cu suzeranul lui, va da dovadă de pietate față de părinți, va folosi orice clipă de răgaz pentru a studia și a face exerciții cu armele. Va fi mereu modest și va disprețui luxul. Va chibzui mai înainte de a cheltui fie chiar și un *sen* [1]. Dacă luăm aceasta drept sgîrcenie, ne înşelăm amarnic. La nevoie nu va şovăi să-şi cheltuiască toată averea, fără părere de rău.

Dacă suzeranul lui i-o interzice, ori de ar fi împotriva voinței părinților lui, se va feri să meargă acolo unde l-ar purta imboldurile lăuntrice. Va lepăda pînă şi dorințele la care e cel mai greu să renunți. În sfîrşit, nu va face nimic ce s-ar împotrivi voinței suzeranului sau celei a părinților.

Deoarece, vrînd să-şi folosească trupul vînjos, e deplin hotărît să făptuiască măcar odată o vitejie, își va cruța sănătatea; va mînca și va bea cumpătat. Se va feri de voluptate, pricină de căpetenie a greşelilor pe care le poate săvîrşi un bărbat.

Pe scurt, se poate spune că toți cei care știu a stărui în împotrivirea față de ispite, pot fi socotiți drept începători în alte vitejiei.

Dimpotrivă, un ne-viteaz nu va da cinstire suzeranului și părinților săi decît de ochii lumii, nu-i va cinsti niciodată din toată inima. Nu va lua cîtuşi de puțin aminte la opreliştea suzeranului sau la împotrivirea părinților. Se va arăta nestăpînit în locurile unde nu se cade să meargă, se va purta fără de cuviință. Se va lăsa mînat de toane, va dormi prea adeseori pînă tîrziu dimineața și nu-și va vedea de învățătură. Nu se va pricepe să mînuiască nici o armă, fălindu-se în schimb cu cine ştie ce uşuratice arte distractive unde e, de fapt, neîndemînatec. Tot astfel, fără a sta mult pe gînduri, își va irosi banii pe jocuri fără noimă și-și va risipi toată solda.

Dimpotrivă, pentru cele trebuincioase se va arăta zgîrcit; bunăoară, nu-l va duce gîndul să facă reparațiile cuvenite armurilor și celorlalte lucruri moştenite de la părinți. Nu se va gîndi de asemeni nicicînd să-şi verifice armele, harnaşamentele şi caii, ori să-i înnoiască. Nici nu se va gîndi că dacă se îmbolnăveşte, nu-şi va putea sluji suzeranul şi va pricinui necazuri părinţilor lui. Va mînca şi va bea, aşadar, fără măsură, și se va deda voluptății nechibzuind că o astfel de purtare nu-i bună decît ca să-şi scurteze viața. Acestea toate se datorează slăbiciunii caracterului său care nu-i îngăduie să fie statornic şi nu ne înşelăm niciodată cînd luăm astfel de semne drept caracterul însuşi al samurailor fricoşi.

Iată de ce putem deosebi pe viteji de fricoşi chiar cînd şed pe *tatami*-urile [2] din casele lor.

Acestea toate le-am scris pentru ca tinerii samurai să ştie cum trebuie să le fie starea lor sufletească.

RESPECTUL

Îndeplinirea celor două reguli morale, lealitatea şi pietatea filială, nu se mărgineşte la samurai. Agricultorii, meşteşugarii și neguțătorii sînt și ei chemați să le țină.

Dar ia să cercetăm cum stau lucrurile cu aceste trei meserii. Un copil ori un servitor, cînd se află în fața părinților ori stăpînului lor, își poate încrucișa picioarele, își poate vîrî mîinile în buzunare, poate vorbi stînd în picioare, fără a se lăsa pe vine și fără a pune cuviincios amîndouă mîinile pe *tatami*, atunci cînd părinții ori stăpînul şed. Cu toate că se poartă fără cuviință, e de ajuns ca cei din aceste meserii să

---

[1] Unitate monetară din vechime, a mia parte dintr-un *Kan*.

[2] *Tatami*: dreptunghi de paie bine presat (1 × 80 × 90 cm.), acoperit de o rogojină. E suplu. Podeaua unei case japoneze e acoperită cu *tatami*. În casele japoneze se umblă desculț.

https://biblioteca-digitala.ro

dovedească sinceritate în respectul datorat părinţilor ori stăpînului. La atîta se mărgineşte lealitatea şi pietatea filială potrivite stării lor.

Cînd e însă vorba de un *bushido*, respectul spiritual nu mai e de ajuns lealităţii şi pietăţii filiale. Pentru a respecta morala trebuie să îndeplineşti şi formele exterioare ale respectului cuvenit suzeranului ori părinţilor.

Iată cum ar trebui să fie lealitatea sau pietatea filială a samuraiului. Un samurai, oriunde s-ar întîmpla să doarmă, nu trebuie să-şi pună picioarele în direcţia locuinţei suzeranului său. Cînd face exerciţii de tragere cu arcul nu trebuie să-şi arunce săgeata în direcţia suzeranului său. Cînd lasă lancea ori *naguinata* din mînă, trebuie să ia aminte ca tăişul să nu fie aşezat în direcţia suzeranului. Dacă aude vorbindu-se de suzeranul lui, ori dacă el însuşi vorbeşte de el, trebuie să se ridice în capul oaselor dacă e culcat; dacă e aşezat cu picioarele încrucişate, trebuie să ia poziţia de ceremonie. Acestea cît priveşte pe *bushido*.

Se găsesc totuşi samurai care, ştiind unde se află suzeranul lor, îşi ţin picioarele în direcţia aceia sau care vorbesc despre suzeranul lor stînd mai departe culcaţi pe *tatami*. Mai sînt şi samurai care atunci cînd primesc o epistolă scrisă de părinţii lor nu se pricep s-o citească după cuviinţă şi potrivit cu eticheta prescrisă: o citesc ţinînd-o pe genunchi sau culcaţi pe *tatami*, şi după ce au citit-o o pun de o parte, ori o rup ca să-şi cureţe luleaua sau felinarul. Trebuie să spunem că purtările acestea sînt ale celor de jos.

Un samurai ce se poartă astfel va vorbi în lume, cu glas înalt, despre cusururile familiei suzerane, nu va pregeta să intre în vorbă chiar cu un necunoscut pentru a-i da amănunte despre părinţii ori fraţii săi, bătîndu-şi joc de ei ori bîrfindu-i. Va ajunge într-o bună zi să fie pedepsit de suzeranul lui, îl vor bate nenorocirile şi va muri în împrejurări nevrednice de un samurai, ori nu va putea vieţui decît ca un nevrednic. Pe scurt, nu va putea niciodată duce o viaţă ca lumea.

A fost odinioară, în vremea lui Keisho (1596—1614) un căpitan de pedestraşi, pe nume Kuni Saizo, vasal al seniorului Fukushima Saemon Taiyu Masanori. Era de gardă la poarta Kurogane la palatul din Hiroşima în provincia Aki. Într-o seară cînd era de gardă şi se culcase pe *tatami* spre a se odihni, deoarece era destul de vîrtsnic, un paj al lui Masanori veni să-i aducă o prepeliţă şi-l înştiinţă că vînatul fusese prins de suzeranul însuşi, cu şoimul lui, şi că din porunca Înălţimii Sale i se înfăţişa cu darul. De îndată ce Saizo auzi numele suzeranului său, se ridică în picioare, îşi îmbrăcă *hakama* [1], se îndreptă cu faţa către castel, apoi îi spuse cu multă cuviinţă pajului că nu va întîrzia să se ducă personal la castel spre a mulţumi suzeranului. După care, cătrănit, se întoarse către paj.

« Nătărău ce eşti ! Drept e că încă n-ai experienţă şi că nu eşti îndestul de învăţat. De ce n-ai aşteptat, înainte de a da glas Cuvîntului Său, să fi isprăvit de a mă îmbrăca? Tare nătărău mai eşti că ai dat glas Cuvîntului Său pe cînd mai eram culcat ! De n-ai fi atît de tînăr, aş şti eu să te învăţ minte, dar cum nu eşti decît un papă-lapte, află că te iert».

Pajul se fîstîci de tot, se grăbi să se întoarcă la castel şi povesti cele întîmplate celor de o seamă cu el. Curînd Masanori află şi el. Îşi chemă pajul şi-i ceru amănunte. Acesta îi povesti tot ce spusese Saizo. Masanori îi vorbi: « Te-ai purtat necuviincios şi Saizo s-a supărat pe bună dreptate. Aş dori ca toţi samuraii mei din Aki şi Bishu să se poarte ca Saizo. De-ar fi aşa, nu s-ar afla piedică pe care să n-o putem birui ».

Acestea toate le-am scris pentru ca tinerii samurai să ştie ce stare sufletească trebuie să-şi păstreze.

---

[1] Pantaloni ori fustă purtată de bărbaţi.

https://biblioteca-digitala.ro

CUM SĂ-ŢI CONDUCI FAMILIA

Dacă un samurai află de ceva ce nu se cade despre nevasta lui, se cuvine să i-o aducă la cunoştinţă pentru ca ea să-şi dea seama de greşeala ei. Iar dacă greşeala este mică, trebuie să fie îndeajuns de îngăduitor ca s-o ierte. Dar dacă nevasta se dovedeşte a fi o fire rea şi poate fi socotită ca nevrednică să poarte răspunderile unei soţii, îi este îngăduit în acest caz s-o alunge trimiţînd-o înapoi la părinţii ei.

Totuşi, odată ce ai ales o femeie drept soţie şi ai pus pe alţii în situaţia de a-i spune Doamnă, dacă ai rosti sudălmi te-ai purta ca mitocanii, iar nu ca un samurai socotit a fi cavaler. S-o ameninţi prefăcîndu-te că scoţi sabia ori să-i dai un pumn ar fi o purtare pentru care nu încape iertare, la care nu te poţi aştepta decît la samuraii netrebnici.

Să fim mai lămuriţi.

O femeie născută într-o familie de samurai, cînd va fi ajuns soţie, va dovedi destulă răbdare pentru a îndura plîngînd pumnii pe care nu i-ar fi îndurat dacă s-ar fi născut bărbat. Pentru că, din nefericire, e născută femeie îi şi îndură.

Să folosească fără temei violenţa, atunci cînd celălalt nu i se poate împotrivi, nu ar fi desigur purtarea unui samurai viteaz. Să-ţi placă purtarea pe care samuraii viteji o urăsc ar însemna să dai dovadă de netrebnicie.

Acestea toate le-am scris pentru ca tinerii samurai de astăzi să ştie cum trebuie să le fie inima.

DESPRE DEMNITATEA MORALĂ

Acum cincizeci ori şaizeci de ani samuraii lipsiţi de ocupaţie îşi exprimau dorinţele privitoare la soldă în felul următor: « S-ar cuveni să am cel puţin un al doilea cal » însemna că cerea o soldă depăşind 500 de *Koku* (90 kilolitri de orez pe an) [1]; « cel puţin o lancie ruginită» voia să spună că s-ar mulţumi şi cu o soldă de 100 de *Koku*, dar că era legat de cinstea de a fi ofiţer.

Samuraii din vremurile acelea ţinînd să păstreze vechile datine, onoarea nu le îngăduia să-şi exprime cererile în cifre reale. De aceea întrebuinţau expresii ca cele de mai sus. « Şoimul nu ciuguleşte spicele chiar cînd moare de foame; tot astfel, folosind o scobitoare, samuraiul se va preface sătul chiar dacă n-a mîncat» era un proverb al epocii în care tinerii nu vorbeau niciodată de gospodărie, de cîştiguri, de pierderile băneşti şi nici de preţul bunurilor. Roşeau cînd auzeau poveşti de dragoste.

Un samurai modern, deşi nu se poate asemui cu cei din vechime, trebuie cel puţin să respecte purtările samurailor de altădată şi să rîvnească a-i imita. Nimic mai urîcios decît un samurai care nici nu ştie că şi-a zdrobit nasul atîta timp cît mai e în stare să răsufle.

Am însemnat aceste cîteva cugetări pentru ca tinerii samurai să ştie cum trebuie să le fie mereu starea sufletească.

CEASUL DIN URMĂ

Cea dintîi grijă a unui samurai, oricare i-ar fi rangul, trebuie să poarte asupra atitudinii lui în faţa morţii. Deşi tot ce spune este cu temei, şi, în mod obişnuit va fi fost cinstit ca un om chibzuit şi înzestrat cu isteţime, dacă un samurai îşi pierde sîngele rece şi cumpătul în ceasul din urmă, adică de va avea o ţinută nepermisă pentru acest din urmă ceas, faptele bune pe care le-a săvîrşit în trecut nu-s

---

[1] *Koku* = 180 litri. Samuraii erau plătiţi cu orez.

https://biblioteca-digitala.ro

bune de nimic. Va fi privit, atunci, cu dispreț de cei mai înțelepți, și va fi spre rușinea lui.

Un samurai, dacă a putut dobîndi o mare cinste prin purtarea-i vitejească pe cîmpul de luptă, pricina este că în străfundurile ființei sale a luat hotărîrea neclintită de a muri în război. Dacă, spre pildă, pierde din nenorocire bătălia și e silit să-și dea viața, îi va arăta, cu curaj, dușmanului, cine este el, atunci cînd acesta îl cheamă, și va muri cu surîsul pe buze fără a se vădi cu nimic netrebnic. De va fi rănit grav, atît de grav încît nici o intervenție chirurgicală să-l mai poată vindeca, de-și va fi păstrat cunoștința, va vorbi după cuviință în fața superiorilor și egalilor săi și va muri cu sînge rece, dîndu-și bine seama de starea rănii sale. Iată care e prima virtute a unui samurai.

Dacă luăm bine aminte la faptele acestea, chiar în vreme de pace un samurai, deși tînăr — fără a mai vorbi de cei vîrstnici — de se îmbolnăvește, trebuie să ia hotărîrea de a nu lăsa nici o tulburare după moartea lui. Dacă are vreo dregătorie de seamă, ori mai mică, își va chema superiorul, cîtă vreme e încă în stare să vorbească, spre a-i mărturisi recunoștința pentru bunăvoința pe care acesta din urmă i-a arătat-o.

Va arăta cît de rău îi pare că, deși ar fi dorit să-i mai slujească, nu va fi desigur în stare s-o facă, deoarece e rău bolnav și nu mai poate nădăjdui tămăduirea. Îi va spune de asemeni cît îi pare de rău după el, dar, cum nu se mai poate face nimic, îi va mulțumi doar cu vorbe simple pentru milele de pînă atunci și-l va ruga să transmită spusele sale căpeteniei slujbașilor de la curtea seniorului *(Roju)*.

După aceea, își va lua rămas bun de la rude și de la prieteni.

În sfîrșit, își va chema fiul. Îi va arăta că a muri de boală, deși în împrejurări unde toți îi dovedesc bunăvoință, nu se potrivește cu dorința adevăratului samurai, dar că moartea lui nu mai poate fi înlăturată. Îi va spune de pildă : « Tu, deși tînăr, vei stărui neclintit în hotărîrea mea față de suzeran și în deosebi vei fi gata să-i fii de folos în împrejurări de seamă. Fii mereu leal, străduiește-te să-l slujești. Dacă nu-mi respecți voința, vei fi desmoștenit chiar după ce eu voi fi în mormînt». A rosti cu asprime asemenea vorbe în preajma morții se potrivește cu virtutea unui adevărat samurai.

Un sfînt (Confucius) a spus că vorbele rostite în ceasul morții sînt vrednice de a fi venerate. Astfel trebuie să fie moartea unui samurai.

Dacă însă un samurai nu-și dă seama că boala lui n-are leac, dacă nu se gîndește cu adevărat la moarte, dacă întîmpină cu bucurie pe cei care-i spun că boala lui nu e gravă, dar urăște pe cei care-i spun adevărul și se împotrivește medicului, pentru a trece la superstiții lipsite de rost; dacă, în sfîrșit, își pierde capul și-și înrăutățește doar boala și moare fără a-și scrie un testament, moartea aceasta va fi aidoma cu a unui cîine sau a unei a pisici, ar fi înfrîngerea desăvîrșită a întregii sale vieți, aceeași înfrîngere de care am pomenit la începutul acestui capitol. Unul ca acesta a uitat de bună seamă să păstreze neîncetat în inima lui gîndul morții. El însuși, privind cu durere la moartea altora, crezuse că numai el era în stare să trăiască ani îndelungați pe acest pămînt.

E o adîncă neînțelegere a morții, datorită spiritului de zgîrcenie și iubirii de viață. Cu asemenea simțăminte nu vom putea niciodată nădăjdui ca un samurai să moară cu glorie pentru suzeranul lui pe cîmpul de luptă. Samuraiul trebuie deci să știe că a muri de boală, pe *tatami*, este lucrul cel mai important din viața sa : iată ce sîntem îndrituiți a spune.

Am scris aceste cugetări pentru ca tinerii samurai să știe lămurit ce simțăminte trebuie să aibă.

În românește de SERGIU AL-GEORGE și N. STEINHARDT

https://biblioteca-digitala.ro

BĂLTOACE DE UMBRĂ

Nuvelă

BĂTRÎNUL

Trecuse mai bine de un an de cînd un nou război începuse în Coreea dar în mahalaua în care se aciuiase bătrînul nu se vedeau încă semne nici că s-ar fi sfîrșit celălalt. În primul rînd era îmbrăcămintea bătrînului: un veston militar petecit și un pantalon de G. I. cu care îl milostivise o prostituată care locuia în aceeași casă. Decorul în care bătrînul aduna de pe jos mucuri de țigări umblînd cu pași mărunți și repezi de păpușă mecanică stricată, era orașul Tokio dar omul nu ar fi părut ne la locul lui chiar și într-o pădure deasă din Birmania de Sus unde luxurianta proliferare vegetală luase dintr-odată mirosul morții. Bătrînul purta cîte o traistă spînzurată de fiecare umăr. Într-una din ele care conținea de-ale gurii la fel de rareori ca ranițele nefericiților soldați din Birmania, nu se afla decît o veche cutie de conserve folosită drept gamelă, o pereche de bețișoare, o cutie de chibrituri, un ștergar în zdrențe cules cine știe unde, un ziar în care să învelească orice descoperire de seamă, de pildă, resturi de mîncare aruncate la gunoi dar poate nestricate încă, sau poate un creion furat de la vînzătorul de ponturi pentru cursele cicliste, care locuia în aceeași casă mobilată.

În această casă a asistenței sociale, furtul era lucru tot atît de firesc ca și în armată. Era la fel cu peste o sută de alte case ale asistenței sociale, care, în ciuda numelui lor, nu au nimic comun cu acelea din țările în care securitatea socială funcționează cu adevărat. Aceea în care stătea bătrînul purta interminabilul nume de « Casă a speranței, a Vălului Ceresc, al patruzecilea hotel de binefacere întemeiat și condus de Federația de Societăți hoteliere ale Așezămintelor de categoria doua din Tokyo», dar pentru acei care puteau să mai creadă că era o instituție socială vrednică de acest nume trebuie să semnalăm că această Casă a Speranței a Vălului Ceresc nu era, într-adevăr, apărată de cer decît printr-o perdea. Cu alte cuvinte era o cutie dreptunghiulară ai cărei pereți de scînduri, mai subțiri decît cei ai unei barăci militare, susțineau o foaie de cort gudronată în grabă. Această « Casă» nu avea decît o singură încăpere și toți locuitorii ei, erau, ca și bătrînul, îmbrăcați cel puțin pe jumătate în kaki și cu surplusuri ale armatei. Coloanele de la intrare —

---

* LES TEMPS MODERNES nr. 272, februarie 1969, pp. 1460 — 1479

https://biblioteca-digitala.ro

sau mai curînd stîlpii subţiri care susţineau scîndura pe care era scris interminabilul nume ale casei — purtau în cap nişte căşti de oţel roase de rugină, ca acelea care se văd pe mormintele soldaţilor necunoscuţi. Şase ani după sfîrşitul războiului, clasele superioare se debarasaseră puţin cîte puţin de amintirile vestimentare ale războiului. Pe strada Ginza în afară de soldaţi şi de poliţia ocupanţilor, doar cerşetorii, măturătorii şi alţi sărăntoci mai purtau încă efecte militare. Casa Vălului Ceresc părea singura uitată de marele tăvălug, care, pretutindeni în alte părţi, ştersese urmele războiului. Încastrată între celelalte case ale străzii, această cabană informă adăpostea bărbaţi şi femei cu chipuri mohorîte şi buhăite. După socoteala bătrînului cartierul număra cam zece mii de locuitori veniţi din toate colţurile ţării. Toţi naufragiaseră acolo împinşi de mizerie. Pe toţi evenimentele îi făcuseră să piardă roadele unei vieţi întregi de muncă. Şi veneau din ce în ce mai mulţi.

În picioare, între stîlpii împodobiţi cu căşti, bătrînul privea cerul. Trebuia să fie cam şapte dimineaţa. Era deja cumplit de cald. Deşi gol, canalul fără capac exala ca deobicei o duhoare de piele putrezită şi de alimente vitaminate pe bază de peşte. Bătrînul încercă să-şi aducă aminte ce mîncase seara în ajun, dar ca de obicei amintirile i se încîlceau. Cu capul plecat şi spatele adus, se urni din loc. Cumpără pentru treisprezece yeni un sfert de cartofi fierţi de la o femeie cu faţă surîzătoare, care făcea acest mic comerţ în timp ce păzea o bibliotecă turnantă, apoi îşi continuă drumul, mestecînd cu dinţii din faţă cartofii, pe care îi înghiţea bînd din cînd în cînd cîte o gură de apă. Bătrînul s-ar fi resemnat să nu mai aibă nici o măsea, dar una din marile lui griji era gîndul ce ar fi făcut dacă i-ar fi căzut şi dinţii din faţă. Dacă se întîmpla aşa ceva nu mai fi putea să-şi exercite meseria, adică să-şi recite nesfîrşita litanie ca să-şi vîndă periile de cauciuc.

Cu toate că mahalaua Asakusa purta încă urmele războiului nu era o raţiune suficientă pentru ca sărmanul bătrîn să fie redus la un sfert de cartofi pe zi într-o epocă în care distrugerile războiului erau atît de bine refăcute şi în care belşugul făcea posibil ca războiul să înceapă din nou. Bătrînul avea cei douăzeci şi cinci de yeni cît l-ar fi costat un prînz adevărat, dar astăzi îşi făcuse un plan precis şi pentru a-l realiza avea nevoie de cei o sută doisprezece yeni strînşi în traista lui.

În ajun, în timp ce mînca nişte pîine la umbra unui pîlc de arbori închirciţi în partea din Asuka ce scăpase, nu se ştie cum, de la incendiu, bătrînul citise un ziar aruncat acolo de un tînăr. Puţin îl interesa numele şi data ziarului. Era multă vreme — începînd cu anii care i se şterseseră aproape de tot din amintire — de cînd pentru el, un ziar era ceva în care se vorbea de război pe prima pagină, de finanţe în a doua, de moarte în a treia, de grădinărit şi istorii cu femei în a patra. Din punct de vedere medical, îşi spunea bătrînul, se putea să fie atins de amnezie senilă, dar la ce ar fi folosit să ştie numele exact al bolii sale? La fel cum hotărîse că trebuia să aibă cam şaizeci şi cinci de ani, şi că, dacă se înşela, nu avea de fapt nici o importanţă.

Acestea spuse, ar fi greşit să conchidem că bătrînul nu se mai interesa de nimic. Este chiar probabil că nimeni, în Casa Speranţei, nu citea ziarele cu atîta lăcomie ca el. Ochelarii lui mici, în rame de oţel, erau întotdeauna strălucitori. Ceea ce căuta bătrînul în ziare era pe el însuşi. Era trecutul lui. Dacă citea că izbucnise un incendiu la Hachiôji, pleca de îndată la Hachiôji; dacă se povestea că fusese arestată o bandă de distilatori clandestini la Fukagawa, pleca la Fukagawa; dacă se comisese un omor la Kawasaki, alerga la Kawasaki. Bătrînul încerca să afle cine era şi, mai ales, unde se născuse. Cum va afla, va părăsi acest împuţit stabiliment al asistenţei sociale şi se va duce în oraşul sau satul său de baştină unde îşi va avea casa lui, îşi va cîştiga viaţa şi va putea în sfîrşit să moară.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi iată că în ziarul pe care îl citise în ajun dăduse peste relatarea sinuciderii a două femei tinere care îşi luaseră viaţa din dragoste pe plaja de la Y în regiunea Sphonan. Citind acea relatare, bătrînul avusese dintr-odată impresia că trebuia să se fi născut într-un oraş de pe malul unei mări. Oricum ar fi fost, demult nu mai văzuse albastrul mării şi treburile lui mergeau întotdeauna bine în oraşele unde avusese loc o sinucidere, un omor sau un incendiu. Oriunde plutea încă umbra morţii, chiar dacă nu izbutea să vîndă nici o singură perie, discursurile lui îi aduceau cu ce să-şi plătească masa de seară şi patul. Era de altfel foarte plăcut să cîştigi nişte bani fără să faci nimic altceva decît să vorbeşti. De cîte ori i se întîmpla aşa ceva, bătrînul avea impresia că e preot sau membru al parlamentului, şi se întreba dacă nu cumva fusese odinioară un personaj politic. Îşi dădea foarte bine seama că la Casa Speranţei ca şi pretutindeni de altminteri, oamenii se purtau cu el aşa cum te porţi cu un nebun, dar asta nu-l supăra cîtuşi de puţin. Dacă, datorită smintelii care i se presupunea, îi era destul să vorbească ca să primească bani, însemna că e cu atît mai bine să fii nebun.

În ziua aceea bătrînul se ducea la Y unde două femei tinere îşi puseseră capăt zilelor din dragoste. Ar fi putut lua tramvaiul la staţia vecină cu casa unde locuia şi să ajungă cam într-un ceas la gara centrală din Tokyo. Dar îi plăcea să umble pe jos. Cînd ieşea din baraca lui îi plăcea mai ales să hoinărească în linişte gîndindu-se la ceea ce fusese şi la ce ajunsese acum. Deşi memoria lui lăsa foarte mult de dorit, sulul de ceaţă albă care îi înváluia mintea avea unele găuri prin care bătrînul întrevedea uneori, într-un fel de penumbră unele lucruri care i se păreau că ar fi crîmpeie ale trecutului său. Chiar şi în ajun, în timp ce se uita cum se rotesc căluşeii din bîlciul de la Rokku, o nouă ruptură se produsese în perdeaua albă şi zărise două bucăţele de trecut: «optsprezece aprilie» şi «Bombardament». Dar bătrînul încercase zadarnic să facă o legătură între ele. Niciuna din aceste amintiri care îi ieşeau din ceaţă nu părea să aibă vreo legătură cu celelalte. Găurile rămîneau încăpăţînat distincte unele de celelalte şi cînd uneori bătrînul încerca să le sondeze, i se părea că din ele ieşea zgomotul unui rîs dement. Nimic nu avea legătură cu nimic. Dar cînd constata acest lucru, bătrînul nu se necăjea. Războaiele nu erau ele aproape singurele lucruri care se înverigau unele cu altele? În general, lumea din afară continua să-şi vadă de drumul ei şi, astfel, neajunsurile lui lăuntrice nu mai nelinişteau deloc pe bătrîn. I se părea chiar că, în chip ciudat, viaţa devenise ceva mai uşoară pentru el de cînd războiul izbucnise în Coreea — în vară avea să se împlinească un an de atunci. I se părea de asemenea, că mai mulţi oameni ca înainte îl ascultau vorbind. De aceea, în fiecare dimineaţă cînd pleca de acasă, se dichisea cu mai multă grijă. Să se îmbrace aşa cum se cădea ca să se arate printre oameni, nu era mare lucru: ceea ce îi dădea mai mult de furcă era nasul. În dreapta, nasul bătrînului n-avea nară. Osul era gol. Prostituata trecută de patruzeci de ani care în Casa Speranţei dormea întotdeauna pe rogojina vecină cu a lui, făcea deseori glume pe socoteala asta. Spunea cu un aer competent că fără doar şi poate sifilisul îi mîncase nasul, că ea auzise spunîndu-se că te vindeci de sifilis dacă îţi provoci o febră foarte mare şi că din febra asta trebuia să se tragă scrînteala bătrînului fiindcă, urcîndu-i-se la cap, îi luase memoria. Cîteodată, avea mîncărimi cumplite în nas şi din nara roasă ieşea un fel de praf alb. Singur nasul, nasul lui, îi pricinuia necontenite supărări. Astfel, în dimineaţa aceasta după ce ştersese cu grijă praful cel alb, bătrînul croise cu briceagul o bucăţică de cauciuc tăiată din una din periile lui şi răsucind-o cu meşteşug o vîrîse în nas în locul nării care lipsea, apoi o lipise sus şi jos cu bande elastice care îi înconjurau capul şi ceafa.

Bătrînul se duse pe jos pînă la rîul Sumida şi acolo, aşteptînd tramvaiul, repetă în gînd fraze din discursul lui ca să se pună în starea de spirit necesară înainte de

https://biblioteca-digitala.ro

a-şi începe turneul. La drept vorbind, nu era o zi ca celelalte de vreme ce se ducea la plajă unde aveau să fie cu siguranţă zeci de mii de oameni. Pentru el, ziua de astăzi avea să însemne marea ! Fireşte trebuiau să fie acolo şi străini. Pe scurt, oameni care aveau să înţeleagă ce era scris pe tăbliile de om-sandwich pe care le purta. Din pricina acestor tăblii care spînzurau în faţă şi în spate, bătrînului nu-i plăceau tramvaiele prea tixite: lăsă deci să treacă mai multe.

Cînd, în cele din urmă, se strecură cu zgomot de scînduri ciocnite, într-un vagon, cineva strigă: « Ei, ia uitaţi-vă la moşulică ăsta !»

Glasul era răguşit, atît de răguşit încît nu se desluşea în el nici un fel de veselie. Ba avea chiar ceva ciudat de trist. Bătrînul se simţea întotdeauna cuprins de milă pentru cei ce rîdeau de el, mai ales cînd erau tineri. Întorcîndu-se văzu doi golănaşi în cămăşi vărgate. Fiindcă se uită aspru la cel ce strigase, acesta ridică din umeri şi spuse celuilalt băiat: « Ce e scris pe tăblia din faţă? Ia te uită: « *Singurul cerşetor orator din Japonia. Produsul unei ţări învinse. Regele caldarîmului.* » Ce zici de asta? »

Frazele citite de golănaş erau urmate de versiunea lor engleză, în litere groase majuscule: « PRIVIŢI LA ACEST CERŞETOR UNIC. CEL MAI BUN PRODUS AL JAPONIEI ÎNVINSE». Restul era scris în litere mărunte şi fine şi acoperea în întregime cele două tăblii. « Ascultaţi povestea tragică a vieţii omului, povestită de un Jean-Valjean japonez, într-o Japonie care luptă pe o cărare pietroasă bătută de furturi. Ascultaţi cîntecele şi monologurile lui precum şi povestirile extrase din morala, religia şi filozofia populară ».

OMUL

— Scoală-te tată ! Mi-ai făgăduit aseară.

Băieţaşul lui, Ryotaro, se aşezase călare peste el şi îşi lipea de al lui obrazul micuţ ud de sudoare. Sudoarea unui copil miroase mai puţin ca a unui adult, dar acest contact fusese de ajuns ca să-l îmbolnăvească la gândul de a se urca în trenuri înţesate şi îi luase chiar orice dorinţă de a se ridica din pat. Cînd se hotărî în sfîrşit, descoperi o vizită neaşteptată în persoana unei fete cu ochelari care părea să fie o studentă.

— Experienţa a dovedit că proporţia persoanelor de aceeaşi vîrstă exercitînd anumite profesiuni reprezintă, în linii mari, o constantă în raport cu ansamblul populaţiei. De aceea cerem celor care fac parte din aceste diverse grupe să ne exprime libera lor părere asupra anumitor subiecte. Fireşte, nu e vorba de o obligaţie şi dacă nu sînteţi de acord cu acest principiu sau nu aveţi nici o părere, sînteţi absolut liber să nu primiţi. Dar dacă nu aveţi nimic împotrivă, în măsura în care puteţi . . .

Studenta transpira şi mai mult decît ar fi fost normal pe un astfel de soare şi pe o astfel de căldură. În spate şi între sîni, bluza albă era leoarcă şi picături de sudoare îi cădeau din păr.

— Ah ! Oamenii care se cred liberi să vorbească! Să spună cu adevărat ce gîndesc? Asta vreţi nu-i aşa?

— Da. Noi vă vom fi foarte recunoscători dacă aţi binevoi să ne daţi concursul.

— Bine, bine. Dar cînd spui « noi», de cine-i vorba? de dumneata sau de cine?

https://biblioteca-digitala.ro

— Mi-ați face un serviciu și mie dar cred și la toată lumea, în măsura în care această anchetă trebuie să reflecte o tendință a opiniei publice.

— Da, sigur . . . Dar totuși . . . Nu știu la ce scară e făcută această anchetă. Dacă o să te duci să vezi un număr destul de mare de oameni și dacă ai să ceri fiecăruia să-ți spună ce gîndește, nu ai decît să păstrezi pentru dumneata rezultatele anchetei ca să ai un tablou complet al opiniei țării. Dar dacă e vorba să fie ajutate serviciile speciale ale poliției sau ceva în genul ăsta . . .

— Nu, nici gînd de așa ceva! Ancheta n-are nimic de a face cu poliția și nici cu guvernul.

— Ce se întîmplă tăticule?

Retras într-un colț cu un aer bosumflat, Ryotaro se mărginise pînă acum să fulgere cu privirea pe intrusa care risca să împiedice proiectata plimbare la mare. Se apropie și puse o mînă umedă pe umărul tatălui.

— O anchetă despre opinia publică.

— Opinia publică? Așa ceva se face și la noi la școală.

Și Ryotaro care era în primul an al ciclului mijlociu, apropie buzele de urechea tatălui său și, ca și cum ar fi vrut să se ferească, îi șopti plin de gravitate: « un băiat scrisese pe un zid: PARTIDUL COMUNIST. A fost dus la director».

— Aveți pe foaia aceasta o explicație și indicații. Citiți-o, cred că totul e foarte limpede. Noi, anchetatorii, n-avem dreptul să vă dăm explicații care ar putea să vă influențeze. Așa se poate avea siguranță că ancheta a fost făcută cinstit.

După tonul studentei s-ar fi zis că citește notița explicativă. Faptul de a spune că anchetatorul nu trebuie în nici un fel să influențeze persoana întrebată părea firesc și întemeiat. Totuși, omul continua să nu se simtă la largul lui. Putea cineva să se aștepte ca o persoană anumită, locuind un imobil aparținînd Companiei Q Iron, într-un anumit cartier din Kawasaki, să-și exprime liber părerile? Se putea concepe ca opiniile exprimate în aceste condiții să fi fost într-adevăr formulate în deplină libertate? Colectarea unor astfel de opinii nu putea avea drept rezultat decît fabricarea unei opinii publice de un anumit tip pe o anumită perioadă. Lui, omului, care era socotit că « face astfel un serviciu la toată lumea», i se părea că a devenit o unitate într-un sistem matematic extrem de precis și perfect logic. Dar, prin acest văl de logică simțea sfredelindu-l privirea unui « lucru», privire atît de intensă încît părea un pic nebună. Expresia ușurată a studentei spunea limpede că era deci hotărît că omul primise să răspundă. Se întoarse spre Yaeko, soția omului, care făcea prăjituri de orez și îi ceru un pahar cu apă. Nu mai rămînea decît un pas ca această studentă să devină un personaj — autoritate: de pildă, o funcționară oficială a biroului anti-răzvrătire. Aducînd paharul cu apă, Yaeko avea întipărită pe față expresia deosebită pe care o au oamenii, respectuoși față de lege, cînd au de a face cu un reprezentant al autorității, sau, mai bine zis, privind-o pe furiș, bărbatul ei crezu că, o dată mai mult, acesta era sentimentul care pusese stăpînire pe Yaeko.

— Tăticule, grăbește-te!

— Taci și așteaptă. Tăticul face ceva foarte serios.

Rînd pe rînd, ziarele, politica, poliția și radioul, acești enormi, acești uriași monștri, erau supuși judecății sale. Ancheta era minuțios pregătită și la fiecare întrebare fusese prevăzut și răspunsul: « nu am nici o părere». Se putea răspunde: « nu am nici o părere» cînd erai întrebat dacă se poate sau nu avea încredere în aceste instituții. Impresia globală era că ți se făcea o silnicie fără să fii victima unei efective silnicii. Omul avea senzația că a fost cufundat într-o lume cantitativă în care ar fi fost ispitit să introducă relația nemăsurabilă care desparte cunoașterea de ignoranță.

https://biblioteca-digitala.ro

Omul era lac de sudoare, deabia se sculase din pat şi o mare oboseală îi reteza parcă spatele. În timp ce completa formularul i se părea că el, soţia sa Yaeko şi fiul său erau urmăriţi de ochi demenţi împotriva cărora cu toţii luptau ca să trăiască. Şi, cuprins şi el de un fel de nebunie, i se părea că lumea pătrundea ca prin nişte pori prin pereţii casei. Şi cu cît se simţea străpuns mai adînc de funestele priviri, cu atît înţelegea mai bine că, intrînd mereu în contact în fiecare zi cu ele, datorită radioului şi ziarelor el nu avea nici o legătură făcută de bună voie cu toţi aceşti monştri care încercau acum să ştie ce gîndeşte.

— Ai terminat?

— Aproape.

Ultima întrebare privea învăţămîntul. Omul îşi aminti de oraşul fortificat în care se născuse, unde crescuse şi unde îşi trecuse examenul de înalte studii tehnice. Cît despre viaţa lui de student trebuia să recunoască — ăsta era adevărul — că în acea vreme grija lui cea mai mare nu era să facă studii strălucite ci — grijă negativă — cum să găsească mijlocul să scape viu din război. Acest sentiment îngheţat de singurătate şi de neputinţă nu-l părăsise în tot timpul campaniei din Birmania şi îl mai stăpînea încă.

— Poftim!

Studenta luă formularul, îşi şterse fruntea şi mulţumi politicoasă cu o înclinare din cap. Omul nu simţi nici o plăcere privind-o îndepărtîndu-se, un pic încovoiată, pe stradă, dar cînd nu o mai văzu avu deodată impresia că îşi regăseşte calitatea de soţ şi de părinte. Încercă să-şi reamintească chipul studentei dar n-ar mai fi ştiut să spună dacă avea părul tuns scurt sau ondulat.

— Acum pornim!

Ryotaro care se plimba prin casă cu mîinile la spate, rostise această hotărîre cu tonul unui adult.

Dintr-odată minuscula terasă cu ciment pe jos devenise prea mică pentru ei trei, atîta se agitau. O discuţie se iscă dacă trebuiau să-şi pună pantofi sau galenţi cu talpă de lemn. Yaeko motiva că dacă-şi punea galenţi cu rochia ei de vară, nimeni n-ar şti dacă se duce la piaţă sau dacă a pornit să-şi facă plimbarea de o dată pe an la mare. Cît despre Ryotaro nu avea decît o dorinţă: să se isprăvească mai repede cu toate mofturile astea şi să pornească de acasă înainte ca ceva neprevăzut să-i întîrzie din nou.

— Ce importanţă are dacă puneţi galenţi sau pantofi? Hai odată!

În cele din urmă omul îşi puse galenţi, femeia şi copilul pantofi.

În tren aproape o treime din călătorii aşezaţi dormeau, nu fiindcă se simţeau bine ci fiindcă nu puteau face altceva; dacă se mişcau deranjau şirul de călători în picioare; dacă se ridicau de pe locurile lor, numaidecît li se ocupau; fiindcă erau blocaţi şi numai la sosire aveau să fie eliberaţi şi fiindcă oboseala lor acumulată zi de zi devenea zdrobitoare în acest vagon arhiplin. Jumătate din «aşezaţii» care nu dormeau, mîncau, şi cei «în picioare» făceau la fel de îndată ce găseau un loc. Omul simţea lipite de el braţele umede a două fete. Amîndouă grăsuţe şi rotofee, aveau buzele agresiv boite şi părul ondulat şi vopsit într-un castaniu roşcat.

Ryotaro se strecurase între două bănci ca să profite de firicelul de aer care venea pe fereastră. Yaeko se ţinea strîns de cingătoarea de plastic a bărbatului ei care o auzea răsuflînd la urechea lui. Suviţe de păr i se lipiseră de tîmple şi ochii i se cufundaseră în orbite. Omul îşi aminti vremea cînd Yaeko se ducea pe jos pînă la Ofuma în nădejdea să găsească acolo ceva cartofi.

Tocmai ajungeau la Ofuma. Trenul se opri, uşile se deschiseră automat şi rămaseră deschise. Trei minute. Patru minute. Cum aerul rămînea nemişcat, atmosfera

https://biblioteca-digitala.ro

din vagon se îngreună de acră duhoare umană. Oamenii începură să mormăie. Yaeko întrebă ce se întîmpla și Ryotaro porni să se vaiete. Omul nu avu răgazul să le răspundă. Un glas răsună într-un difuzor:

« Călătorii sînt înștiințați că o scurtă așteptare este necesară ca să poată trece un tren cu prioritate, un tren al forțelor de ocupație». Cea mai mare parte a « așezaților» se resemnă și se apucă să-și facă vînt cu ziarele. Dar cei în picioare murmurară mai tare. Un glas de bărbat ciudat de ascuțit se ridică: « Ticăloasele ! Uitați ce fac curviștinele alea !»

Omul se uită pe furiș la cele două vecine ale sale ca să le vadă reacția. În timp ce toți călătorii se indignau ele păstrau o tăcere absolută. Fără să se sinchisească de ce se petrecea în jurul lor, priveau întins pe fereastră spre peronul din față. Intrigat omul le urmări privirea.

— Tăticule, nu plecăm? iau foc.

— Da, da . . .

Demult, din zilele înfrîngerii, nu mai văzuse un asemenea spectacol. La toate ferestrele trenului negru oprit la celălalt peron bărbați în uniforme kaki se aplecau în afară și mulți dintre ei strîngeau în brațe femei care se aflau jos lîngă vagoane. Omul își holba ochii dar nu putea să rămînă nici o îndoială. Femeile acelea erau japoneze. Și erau de aceeași teapă cu cele două fete lipite de el. Cu siguranță spectacolul de pe celălalt peron făcuse să țîșnească glasul acela atît de pițigăiat.

Cînd trenul negru porni, femeile îl urmară cîteva clipe, alergînd de-a lungul lui, cu brațele întinse. Apoi trenul negru dispăru dar acela în care se afla omul și familia lui tot nu se clintea. Călătorii nu se mai gîndeau să bodogăne. Discutau cu toții despre destinația trenului negru. Cele două vecine ale omului schimbară cîteva cuvinte apoi tăcură. Roșul lor de buze, permanentul și rochiile europenești nu mai păreau pene împrumutate acum cînd toată lumea înțelesese ce se afla dedesubt. Cea mai înaltă avea ochii umezi cea mai mică spuse cu glasul strangulat: « Spune tu . . .» dar chiar în acel moment patru fete venite de pe peronul din față se urcară în vagon, își deschiseră drum fără să se sinchisească de cei îngrămădiți la ușă, făcură o gaură în înghesuială și se strînseră ghem. Umerii și capul le tremurau: plîngeau. Ce idioție, își spuse omul. Dar în același timp găsea că era și ceva mișcător în tot ce se petrecuse.

Trenul se urni. Ryotaro se uită cu severitate la tatăl său. Yaeko se silea să nu se uite la femeie.

Trenul se tîra de vreo cîtva timp cînd omul auzi icniri de rîs, undeva, în spatele lui. Cuvinte întretăiate îi ajunseră la ureche, rostite de un glas ciudat de morocănos: « Vrăjite de zeul morții . . . America și Japonia . . . vor muri. Această constatare o dată făcută . . .»

Urmarea fu acoperită de rîsete.

PLAJA

N-aveau decît să rîdă de el, asta n-avea mare importanță. De altfel, era cam tare de ureche. Dar era totuși supărător să vadă că începuse să vorbească în fața unui public și într-un decor care nu se potriveau cu lucrurile serioase. Își înălță iar glasul.

— America . . . și Japonia . . ., vor muri ! Această constatare o dată făcută . . .

https://biblioteca-digitala.ro

Bătrînul nu auzea el însuşi nici jumătate din cele ce spunea. Tîmplele îi zvîcneau dureros. Parcă toate vinele i-ar fi plesnit în creer.

— Această constatare preliminară o dată făcută, aflaţi că folosirea bioxidului de carbon se răspîndeşte . . . ca protecţie împotriva bombei atomice . . . Aşadar, nu aveţi decît să încălziţi o farfurie cu sare într-o încăpere . . . ca să faceţi fumigaţii...

Nu avea nici familie, nici cămin, nici amintiri şi era sărac; îi lipsea jumătate de nas şi nici nu dispunea de un acoperiş al lui. Şi ştia că nu o să-şi afle linişte pînă ce nu va găsi un loc unde să fie mulţumit să moară. În ceaţa amintirilor lui — dacă se puteau totuşi numi astfel — pîlpîia încă flăcăruia unui gînd care-l arsese ca un fier roşu : într-o zi, într-o zi — curînd — cînd va fi să moară, ţinea neapărat să sfîrşească la alegerea lui, nu voia să fie ucis ca o oaie dintr-o turmă. Dar n-ar fi putut spune cînd şi cu ce prilej îi venise această dorinţă.

La Y s-ar fi zis că toată lumea era afară, la plimbare. Toate prăvăliile erau deschise şi negustorii se agitau sub arşiţa dogorîtoare a soarelui de amiază. Bătrînul dăduse o mică raită de recunoaştere aşa cum făcea întotdeauna cînd ajungea prima oară într-o localitate. La fiecare colţ de stradă îşi ridica privirea spre cer. Dar micile oraşe din ţinutul Shonan atît de mîndre de plajele lor, nu au nici castele nici imobile de afaceri. Înalt, nu era decît cerul. Bătrînul se lăsa purtat de fluviul omenesc care curgea sub acest cer spre mare. După un scurt timp, ajunse la plajă : zeci de mii de oameni se revărsaseră pe nisip şi chiar în marea care era zburlită, acoperită de un tufăriş uman, ca un craniu prost tuns. Zărind grupuri de occidentali îmbrăcaţi numai cu un pantalonaş de baie şi cu pălăria protectoare împotriva soarelui, bătrînul avu brusc impresia că trebuise să fi trăit cîndva şi într-o ţară din apus. Nu compusese şi scrisese el singur, fără ajutorul nimănui, într-o engleză perfectă textul tăbliilor care-i atîrnau în faţă şi în spate? În timp ce se lăsa dus de mulţimea care cobora spre plajă, bătrînul văzuse ceva lucind în fundul unei ulicioare, între două case de beton. Apropiindu-se, constatase că obiectul strălucitor era o cutie de conserve de fasole, pe jumătate încă plină şi o luase. Pe urmă ieşise pe plajă, prin celălalt capăt al ulicioarei. Ceea ce îi atrăsese privirea cînd descoperise imensul spectacol care se oferea ochilor, nu fusese nici marea nici trupurile goale. Ci o superbă ulucă de scînduri galbene, trufaş ridicată şi înălţîndu-se deasupra tot restului. Spaţiul împrejmuit de această ulucă era presărat de mici trupuri de omuleţi albi şi negri, unii leneş tolăniţi, alţii jucîndu-se cu mingea sau înotînd voiniceşte. Cînd te întorceai cu spatele la această despărţitură, nu vedeai decît o pastă imensă, întinsă de la ceainăriile în aer liber pînă la marginea apei sau, mai bine zis, pînă şi în apă. O nouă spărtură se produse în perdeaua albă de ceaţă care învăluia creerul bătrînului. Avu impresia că asistase în trecutul lui la o scenă aidoma în care oameni goi, mai puţin numeroşi însă, unii cu faţa în sus, alţii cu faţa în jos sau chiar şezînd pe nisip în capul oaselor. Dar fără să ştie prea bine de ce, bătrînul se feri să privească prea stăruitor prin spărtura aceea. Chiar şi acum — îşi spuse el — la vîrsta asta, îi era frică. Cealaltă scenă, aceea de demult, se petrecea sub o căldură de neîndurat . . . Alături de bătrîn, un băiat tînăr îşi cojea umărul. După ce o desprindea, îşi privea fiecare bucăţică de piele astfel smulsă, cu o atenţie la fel de încordată ca şi cum ar fi fost un obiect preţios. Pielea băiatului era transparentă. Aceea de care bătrînului i se părea că îşi aminteşte era mult mai mare şi mai transparentă. Oamenii se tîrau încet, tîrînd după ei fîşii lungi de piele care atîrnau zdrenţuite. Unde se petrecuse asta şi ce anume se întîmplase? În jurul bătrînului se afla acum destulă lume, chiar mai multă decît ar fi fost nevoie, ca să-şi poată începe cuvîntarea. Dincolo de uluca galbenă sau călare pe ea, albii rîdeau şi îşi arătau cu degetul tăbliile bătrînului. Ridică sus, cît putu mai sus, mîna dreaptă şi, cu un ton profetic, îşi rosti predica :

https://biblioteca-digitala.ro

— Colina dinspre Răsărit . . . şi cele Treizeci şi şase de Piscuri . . . dorm în tihnă . . . în inima nopţii . . . Vedeţi? Vedeţi? . .. Deodată o explozie . . . zgomotul bombei atomice . . . O altă explozie . . . zgomotul bombei cu hidrogen . . . Vuuuuuuuu !

Tăcere totală. Cînd îşi rostea polilogia pe stradă, oamenii rîdeau, oarecum, cel puţin la început. Mulţimea goală, oamenii şi femeile astea a căror piele băşicată părea că o să se scămoşeze la cea mai mică atingere, nu mai avea nimic omenesc. Nici unul din ei nu rîdea. În schimb, ceilalţi, manechinele scăpate parcă toate din paginile de reclamă ale revistelor ilustrate, reţinute de uluca lor galbenă, zîmbiră sau se strîmbară de rîs de la un capăt la altul.

Cînd omul, însfîrşit liberat de strînsoarea înghesuielii, putuse să coboare din vagon, îl dusese mai întîi pe Ryotaro la closete şi îl aşteptase afară. Pe urmă, familia pornise spre plajă.

Asfaltul se topea în lespezi. Omul avea senzaţia că umblă pe spatele unei balene aruncată pe uscat şi înăuntrul căreia totul începuse să putrezească. Ca şi în trupul uman,se gîndi el : şi i se păru că i se şi urcase în nări mirosul descompunerii. Copleşită de oboseală, de căldură dar şi aţîţată de plăcerea excursiei lor din fiecare an la mare, Yaeko se plimba în toate părţile, ştergîndu-şi cu batista sudoarea de pe frunte. Ryotaro avea o aureolă de praf în jurul nasului. Ajunseseră în sfîrşit la plaje şi primul miros care îi izbi fu acela de carne de porc, friptă.

Ryotaro se bălăcea în apă. După expresia feţei, ar fi fost greu de spus dacă e fericit sau nu. Cît despre Yaeko, ea avea un aer categoric nefericit. Seara în ajun abia izbutise să-şi termine costumul de baie, dar nu-i mai ajunsese lîna ca să termine partea de sus şi se simţea obligată să stea aplecată spre apa care-i urca pînă la genunchi. Cînd aşezată pe vine, cînd în picioare, îşi stropea umerii aruncînd priviri furişe împrejur, vădit la fel de stînjenită ca şi cum s-ar fi aflat la o baie publică ce nu i-ar fi plăcut. Omul nu se aşteptase ca lucrurile să se petreacă astfel. Chiar ca să se dezbrace fusese o întreagă poveste. După cît putea el să judece, numai pe curve dezbrăcatul nu le stînjenea deloc. Ce jalnic lucru ! îşi spuse el. După ce rătăciseră îndelung, lac de sudoare, în căutarea unei palme de loc liber unde să se întindă mai ca lumea, ajunseseră toţi trei la zona oarecum de frontieră. Ce jale că trebuiseră să se instaleze în spatele cutiei acelea care folosea de gheretă paznicilor plajei ! Fusese de ajuns, ca să nu se poată împiedica să facă comparaţie cu femeile albe care, dincolo de uluca galbenă, se bucurau de tot confortul şi al căror trup înflorit ameninţa să facă să plesnească costumele de baie în culori strălucitoare.

Ryotaro nu ştia încă bine să înoate. Dar era hotărît să muncească fără încetare ca să ştie bine pînă la sfîrşitul zilei şi tatăl său şi mama veneau cu rîndul să-l ţină de mîini în timp ce dădea din picioare. Făcînd aceasta, trebuia să ia seama la tot ce se afla în spatele lor. La fiecare ciocnire, ciocnitor şi ciocnit trebuiau să ia un aer cuviincios: ciocnitul îşi exprima politicos nemulţumirea şi ciocnitorul şi mai politicos părerea de rău. Nici sub cer şi în mare, care aparţineau tuturor, nu se putea să fii tu însuţi.

— Merge mai bine cu mama — spunea Ryotaro. Cu tine e greu. Eşti prea mare.

Omul profită ca să-şi încredinţeze copilul mamei şi se îndepărtă înotînd.

Plutind pe spate, privea cerul pe care leneveau şapte-opt nori prinşi parcă de vîrful pensulei. În afara lor, nimic. Dar cerul pe care îl vedea omul era mai plin decît s-ar putea închipui. Nu avea măsuri încît ar fi fost destul ca o nimica toată să se pomenească într-un punct pentru ca totul să fie răsturnat şi răscolit pînă în temelii. Ochii omului nu mai erau decît nişte găuri făcute la întîmplare într-un

https://biblioteca-digitala.ro

cearşaf alb. Plutea ca un cadavru. O clipă se întrebă cum să facă să nu-i mai intre apa în urechi. Dar repede nu se mai sinchisi de asta. Formularul adus dimineaţa de studentă plutea şi el aproape de tot de găurile perdelei albe a minţii lui. I se părea că formularul acela supsese ca o sugativă conţinutul sufletului lui şi nu lăsase decît găoacea. Sînt mort, pe deantregul mort. Numai găoacea mai pluteşte. Brusc se întoarse pe burtă şi începu să înoate ca şi cum însăşi viaţa lui depindea de asta, cu aerul îngrozit al cuiva urmărit de un rechin.

— Doamnelor şi Domnilor ! Doamnelor şi Domnilor ! Vreţi să trăiţi? Vreţi să trăiţi sau vreţi să muriţi? Spuneţi că vreţi să trăiţi? Nu mai vreţi să trăiţi, spuneţi dar vorbiţi limpede ! Vreţi sau nu să trăiţi? Dacă toţi spuneţi că vreţi să trăiţi, atunci lumea poate fi salvată. Dar dacă cineva lasă să i se micşoreze cît de puţin dorinţa de a trăi, fie şi de a cincea milionime parte dintr-un atom, atunci, din pricina lui, .vuuuuuuuuu ! Bombele atomice ! Vuuuuuuuuu ! Bombele cu hidrogen !

Iată ce auzi omul cînd, ieşind gîfîind din mare, se aruncă pe nisip ca să-şi potolească răsuflarea. Cele auzite se adaptau neplăcut realităţii înconjurătoare. Omul se ridică şi privi în direcţia din care venea glasul. Văzu că lumea se adunase şi crezu că era vreun saltimbanc. Dar nu de acolo venea glasul.

« Vreţi să trăiţi? Vreţi sau nu să trăiţi?»

Nenumărate difuzoare instalate pe plajă urlau semnalele unui copil mic pierdut, cîntece populare, reclame, sau rezultatul unui meci de base-bal. Dar glasul în acelaşi timp scîrţîit şi nazal, străbătea ca o săgeată toate aceste zgomote înăbuşite.

« Spuneţi că vreţi să trăiţi . . .»

Omul se apropie, se strecură printre meterezul de trupuri şi deodată se cutremură. În mijlocul cercului de gură cască se afla un bătrîn. Părea un general de divizie de pe frontul din Birmania care s-ar fi îmbrăcat într-o uniformă de soldat fiindcă uniforma lui ar fi fost sfîşiată. Bătrînul avea jumătatea nasului straniu de roşie şi întindea un braţ în sus. De celălaltă parte a ulucii, albii se prăpădeau de rîs. Dar nici un japonez nu rîdea. Conştienţi de prezenţa albilor de cealaltă parte a ulucii care însemna o adevărată frontieră, japonezii aveau doar un îngust zîmbet pe buze ca şi cum s-ar fi simţit obligaţi să manifeste şi ei o oarecare bucurie.

« Vreţi sau nu să trăiţi? Vrăjite de zeul morţii, America şi Japonia vor muri. Această constatare o dată făcută . . .»

Omul îşi aminti că auzise aceleaşi cuvinte şi în tren. Deci bătrînul acesta le rostise !

Bătrînul fusese mirat că nici un japonez nu rîsese şi că străinii nu încetaseră să o facă de cum începuse să vorbească. Dar un lucru îl miră şi mai mult. Cînd după ce le spusese: «încălziţi o farfurie de sare ca să faceţi fumigaţii în încăpere » lăsase braţul în jos şi rostise fraza finală a discursului său : «Aici radio japonez», japonezii izbucniră brusc în rîs dar cînd trecu printre ei întinzîndu-le cutia goală de conserve toţi se depărtară spre mare sau spre ceainărie apunîndu-şi unii altora că bătrînul era smintit. Apoi bătrînul auzi alte glasuri în spatele lui. Străinii mai rîdeau, păreau plini de simpatie pentru el şi, în numele lor, trei femei dădură cîte un pumn de bani bătrînului care înţelesese deodată că nu ar fi trebuit să vină la plajă: oamenii fiind toţi dezbrăcaţi nu aveau bani la ei. Străinele care îi dăduseră banii erau singurele îmbrăcate, avînd şi genţile la ele. Totuşi adunase patru sute de yeni. Leoarcă sub uniforma lui, bătrînul se îndepărtă încet, foarte încet pe nisip. Îl durea atît de tare capul încît i se părea că o să-i pleznească.

Bătrînul ăsta cerşetor care întreabă pe oameni dacă vor sau nu să trăiască ! Omul, nevastă-sa şi băiatul mîncau prăjiturile de orez aduse de acasă. Ryotaro şi Yaeko nu se întrebau dacă voiau sau nu să trăiască. Stăteau aşezaţi pe nisip, mîncînd

https://biblioteca-digitala.ro

prăjiturile şi le găseau bune. După ce parcursese aleea cu miros de urină, care trecea prin spatele ceainăriilor, bătrînul se aşeză tocmai la capătul plajei, în faţa unui rîu şi se apucă să-şi mănînce bucata lui de pîine. Mai erau acolo şi cîţiva copii care renunţaseră de bună voie la mare ca să se bălăcească în rîul noroios. Să înoţi în rîu . . . Alte spărturi în perdeaua care îi învăluia mintea, sfredeleau dureros pe bătrîn. Nu rămăsese nici o îndoială, cîndva cînd era copil şi el înotase într-un rîu, dar unde se afla acel rîu? În nici un caz nu era, ca cel de aici, atît de mîlos încît nici nu se putea vedea limpede dacă curgea sau nu. Un avion argintiu aluneca lin pe cer. Da, sigur, cînd ridicai ochii, de pe rîul acela, vedeai zidurile albe ale unui castel. Era un oraş fortificat. Acolo ar vrea să moară. Dar de ce nu se putea duce acolo? Ce îl împiedica oare, Avionul dispăruse şi bătrînul nici nu se mai gîndea la el cînd o explozie îl făcu să tresară. Pe cer, un nor alb, tubular, se rotea înfăşurîndu-se singur. Ce m-a despărţit oare de Yaeko şi de Ryotaro? Stau şi înfulecă prăjitură de orez după prăjitură de orez şi pe mine m-au lăsat să rumeg vorbele bătrînului scrîntit? Un fulger argintiu trecu prin faţa ochilor lui. Ryotaro sări în picioare şi strigă că era un avion-jet. Yaeko căscă ochii şi inspectă cerul gol. Omul se lăţi pe nisip. Un lung nor alb nu mai isprăvea să se deşire în văzduh. Se auzeau rîsetele vesele ale albilor. Omul întoarse privirea într-acolo, spre ulucă. De pe plajă, de dincoace, o fată japoneză tînără, în costum de baie de nylon, de fabricaţie străină, lipit pe trup, stătea de vorbă cu un alb din ţarc, rezemat de ulucă. Deodată, în străfundurile lui, omul scoase un ţipăt mut. Avusese brusc impresia că vede acolo coloana lui vertebrală. I se luase coloana vertebrală şi se făcuse cu ea o ulucă vopsită galben şi uscată la soare. «Vreţi să trăiţi? Vreţi să trăiţi sau vreţi să muriţi?»

Ce rost aveau toate astea . . . Să cufunzi bucăţele de fier în apă dulce, sărată sau săpunită şi să studiezi trei sau patru luni mai tîrziu, în ce măsură bucăţelele fuseseră atacate de rugină; să faci în toate zilele cercetări la microscop şi să scrii rapoarte; să mă aşez cît mai departe cu putinţă de estradă la întrunirile sindicale; să nu mă amestec în nimic; să-mi încasez leafa; să mă întorc acasă şi să citesc ziarul. Nu atît fierul cercetat cît omul care îl cercetează este acoperit de solzi de rugină hidoasă. El, el singur murdărea natura rumegînd neagra lui ruşine la soare. Ştia bine că ruşinea aceasta îşi avea rădăcinile în război — sau, mai curînd, în toate războaiele care se ţinuseră lanţ de cînd era copil şi înota în rîul oraşului său natal fortificat. Nu la 15 august fusese el învins. Cu mult înainte de această dată, o înlănţuire de înfrîngeri făcuseră pentru el din înfrîngere unul din aspectele vieţii însăşi. Toată existenţa lui fusese ocupată de lupte, de război, de şcoală, de armată, de uzină, de ocupaţie şi acum i se foloseau oasele ca să i se facă din ele o ulcică. Dacă nu întreţii bine fierul, se rugineşte repede. Şi, în cele din urmă, nu mai rămîne decît rugina. Care nu e fier. Bătrînul se simţea foarte obosit. Era trist. Inima îi bătea prea repede, capul îl durea şi îi era sete. Lîngă o imensă întindere de apă, el nu avea ce bea. Se ridică şi, o dată mai mult, ridică atît cît putu, mîna dreaptă. «Ascultaţi toţi, ascultaţi produsul înfrîngerii, cerşetorul orator al caldarîmului, Jean Valjeanul japonez. Cum este scris aici, Doamnelor şi Domnilor (îşi trecu mîna pe tăblia spînzurată de gît dar degetele lui deveniseră insensibile) eu sînt un măreţ produs al înfrîngerii. Şi dumneavoastră, Doamnelor şi Domnilor sînteţi produsul ei. În lumea bombei atomice, în lumea bombei cu hidrogen, poţi, după bunul tău plac, să-ţi cruţi semenii sau să-i ucizi apăsînd pe un buton. Acest buton este ora». Patru sau cinci oameni care se scăldau ieşiseră din apă şi se apropiaseră de el, Pielea lor roşie arăta că stătuseră prea mult şi fără socoteală la soare. Chipul le era scăldat de sudoare. Alţii se apropiară, aceştia îmbrăcaţi. Dacă aşa stau lucrurile, discursurile erau de ajuns. În tot cazul, cum să te gîndeşti că poţi vinde perii de cauciuc pe o faleză? Omul se mişcă brusc şi se aşeză în capul oaselor. Imaginea bietului bătrîn pe care-l

https://biblioteca-digitala.ro

văzuse cu cîteva ceasuri mai înainte, i se rotea în fața ochilor. O uniformă, o bonetă militară, un nas fals, Colina dinspre răsărit, acele Treizeci și șase de Piscuri dominînd tihnite tunetul unei explozii atomice. Oribil, oribil ! « Tăticule ! Vino în apă ! Nu sta așa să mormăi singur !» După amiază, un prag de valuri se formase spre larg și după ce-l treceau, valurile veneau să se spargă ca un hohot de rîs peste mulțimea celor ce se scăldau. Cînd pragul își descoperea dinții albi într-un rîs uriaș, înotătorii se repezeau cu strigăte în întîmpinarea spumelor. Biciuiți de răcoarea apei, Yaeko și Ryotaro erau nebuni de bucurie. Oamenii urcau și coborau pe creasta valurilor cu meduzele. După un timp, ostenit să tot fie bălăbănit de valuri, Ryotaro își aminti de plăcerile uscatului. « Vrei să jucăm popice?» « Popice? Ești prea mic» « Nu, Nu sînt prea mic». Yaeko aruncă o privire spre bărbatul ei apoi, mînă în mînă, femeia și bărbatul se îndreptară spre țărm prin pompoanele de spumă. Rămas singur, omul înotă spre larg și se lăsă să plutească pe spate. Să nu te gîndești la nimic; astfel de momente pot dura la infinit își spuse el. Trebuie doar să scapi de dorința de a trăi. Chiar alături de el, un corp plutea dus de valuri, cu gura deschisă. Omul se răsuci îngrozit. Dar o bătaie din picioare îi dovedi că nu era vorba de un cadavru. Poate că și el avea aerul cuiva care a ales să sfîrșească odată pentru totdeauna.

Începu să înoate din toate puterile spre țărm. Era a doua oară că i se întîmpla așa ceva. De ce era oare împins de spaimă cînd făcea lucrul care îi făcea cel mai mult plăcere? Să plutească întins pe spate, în voia undelor, făcînd un gol total în el. În timp ce se apropie de pragul de spumă, se gîndi că și Yaeko și Ryotaro îl părăsiseră ca să se vîre în mulțime. Apoi imaginea bătrînului îi veni din nou în minte. Ce s-ar întîmpla dacă într-o zi, pe stradă, sau chiar aici, pe lac, și-ar pierde deodată memoria, așa din senin, de pildă, din pricina unui atac de apoplexie? Dacă tot ce știu eu, despre rugină, despre punctele limită de tensiune, despre oboseala și ruptura fierului s-ar duce pe copcă, așa . . . ca niște ochelari căzuți în mare? Ce s-ar alege de el dacă o perdea albă i-ar îmbrobodi brutal mintea? Un vînt din larg se porni și marea se sburli. Dar el porni în fugă să-și caute nevasta și copilul. După ce inspectă popicăria, pista de patinaj cu rotițe, standurile de tir și chiar biroul copiilor pierduți, se trezi la capătul plajei, gîfîind și cuprins de descurajare. « Pedeapsa a căzut asupra noastră. De aceea, iată-ne fără apărare. Cu toate acestea, Doamnelor și Domnilor, avem cu toții o armă, morala noastră. Vorbesc de morala populară care este cea mai solidă. Ce se petrece cînd simțim că nu trebuie să facem un anumit lucru? Parcă un ac nevăzut ne înțeapă inima. Acel ac nevăzut este morala, singura adevărată morală care există. Dumneavoastră toți, doamnelor și domnilor și eu însumi, cu toții sîntem frumosul produs al înfrîngerii. Dacă smulgem acest ac din inima noastră, devenim un fel de poridge al omenirii. Oamenii vor colcăi în jurul nostru așa cum colcăie pe plaja asta. Poridge-ul ia toate formele pe care vrem să i le dăm și, pe deasupra, mai e și ușor de digerat. Dar țineți minte, doamnelor și domnilor, cu multe ace se poate face o sabie!». Un fulger vînăt îi trecu prin fața ochilor și perdeaua albă se abătu. Ceafa și spatele craniului se îngreunară dureros. Un bărbat înalt cu short de culori vii se repezi, spunîndu-și că bătrînul fusese lovit de insolație. Îl luă în brațe și-l duse la umbra unui yacht tras pe un banc de nisip din apropierea gurii rîului. Scotoci în traista doldora a bătrînului și bodogăni : în ea nu erau decît perii de cauciuc. Din cealaltă traistă scoase un ștergar, îl muie în apă și-l puse pe fruntea bătrînului care fusese întins pe nisip cu capul mai jos. Cei ce se adunaseră împrejurul lui, se împrăștiară șoptind. Bătrînul dormi foarte

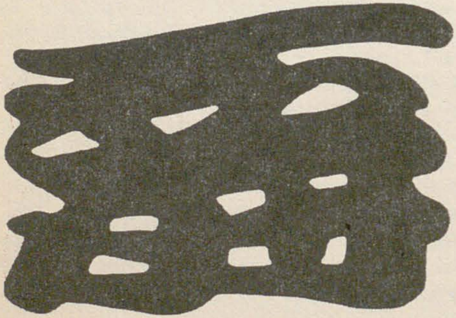
https://biblioteca-digitala.ro

mult. Trecătorii credeau că e doar un om care doarme și timpul trecea. Mult mai tîrziu, își reveni. Marea, cerul și plaja erau întunecate, nu se mai auzea nici un zgomot. Bătrînul avea picioarele și spatele înghețate de tot. Nu știa deloc unde se află și puțin îi păsa. Pe urmă zări pe cer o stea cunoscută care, din înălțimile infinite, coborî spre el. După ce își lipi ochiul de ea și o potrivi, ca pe microscopul ce îl folosea în fiecare zi, se văzu limpede înotînd în rîu, sub castelul orașului în care se născuse. Orașul fortificat. Rîul curgea încet, dar ondula ca marea. La miezul nopții, plaja era acoperită de maree. Yachtul legănat de hulă vorbea prietenos cu vălurelele care-i clipoceau pe burtă. « Spuneți că vreți să trăiți ? Țineți într-adevăr să trăiți . . .»

În românește de LIDA IGIROȘIANU

https://biblioteca-digitala.ro

teatru



https://biblioteca-digitala.ro

E Z R A   P O U N D

Despre teatrul „Nô"

La originile teatrului *Nô* se află arta aluziei, sau mai bine zis predilecția față de aluzie ca procedeu artistic. Aceste piese, sau egloge, erau concepute pentru o categorie restrînsă de spectatori ; pentru nobili, pentru cei care dispuneau de pregătirea necesară spre a înțelege aluzia. În piesele *Nô* întîlnim o formă de artă care-și află întemeierea în dansul sacru, dansat în cinstea unui zeu, sau în vreo legendă locală despre apariția unui duh, sau, mai tîrziu, în geste războinice și în fapte istorice ; e o artă a atitudinilor încărcate de splendoare, a dansului și a cîntului, și a unor creații actoricești care nu sînt mimetice. Evident, nu este cu putință să exprimăm pe de-a întregul numai în scris în ce constă esența acestei arte. Putem doar reproduce cuvintele textului și spune că ele sînt rostite, sau poate psalmodiate și cîntate, cu un acompaniament tradițional, corespunzător, de mișcări și culoare, și că ele însele nu sînt decît umbre ale unor umbre. Cu toate acestea, în ciuda dificultății de a le înfățișa cum se cuvine, constat că aceste cuvinte sînt minunat de frumoase, și știu că ele devin inteligibile cu adevărat dacă, așa cum spunea cineva, « le citești toată vremea ca și cum ai asculta muzică ».

Pentru cel care este obișnuit să citească piese de teatru imaginîndu-și punerea lor în scenă, nu va fi dificil să-și reprezinte scena pieselor *Nô* — oricît ar fi ea de deosebită de scenele noastre tradiționale sau chiar de cea a pieselor medievale europene — și să simtă cum vorbele în textul acestor piese își găsesc împlinirea în muzică sau în mișcare. Este o scenă simbolică, pe care se joacă o dramă a măștilor — sau în care sînt prevăzute măști cel puțin pentru duhuri, pentru zei, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

femeile tinere. Este un teatru pe care l-ar saluta şi Yeats şi Gordon Craig. Nu este, ca teatrul nostru obişnuit, un loc în care fineţea şi subtilitatea să fie împinse pe planul al doilea; în care cizelarea cuvîntului sau a cadenţelor verbale să fie sacrificate de dragul « efectului general » ; în care, cum s-ar spune, culorile să fie aşezate într-o pastă groasă. Este o scenă pe care artele subsidiare îşi găsesc fiecare rolul precis pentru a exprima cea mai palidă nuanţă a diferenţelor ; în care poetul poate chiar să rămînă tăcut în timp ce gesturile consacrate de o tradiţie de patru secole îşi dezvăluie înţelesul.

« Arta noastră este o artă care lucrează în spirit purificat », spunea Umewaka Minoru, omul prin eforturile căruia teatrul *Nô* a supravieţuit transformărilor din 1868 şi căderii epocii Tokugawa.

S-ar putea cita uşor numeroase texte care să ne permită să distingem cîteva din caracteristicile teatrului *Nô*.

În primul rînd, — în Japonia a existat de la început o distincţie clară între drama gravă şi cea populară. Teatrul pur mimetic nu a fost niciodată preţuit prea mult.

În al doilea rînd, — teatrul *Nô* reprezintă o oglindă aşezată în faţa naturii, dar într-un fel cu totul deosebit de ceea ce în Occident se înţelege prin convenţia subiectului şi intrigii. Mă gîndesc la spectacolele *Nô* alcătuite din cinci sau şase piese care, toate la un loc, constituie o imagine completă a vieţii. Nu vom găsi, aşa cum găsim de pildă în *Hamlet*, o anumită situaţie sau problemă care să fie expusă şi analizată. Spectacolul *Nô* prezintă, sau simbolizează, o diagramă completă a vieţii şi ritmului ei de recurenţă.

Fiecare dintre piese în parte tratează în majoritatea cazurilor situaţii cunoscute, cum ar fi cazul, spre exemplu, cu piesele antice greceşti în care îl întîlnim pe Oedip, aşa cum îl cunoaştem cu toţii, într-o situaţie care ne este cunoscută.

În al treilea rînd, — pentru că tradiţia teatrului *Nô* s-a continuat fără întrerupere, vom găsi într-un spectacol complet elemente numeroase care au dispărut de pe scenele noastre occidentale ; adică piese de tipul denumit moralităţi, mistere religioase, şi chiar dansuri — cum ar fi de pildă gesturile în serviciul liturgic — care şi-au pierdut ceea ce noi am putea numi semnificaţia lor dramatică.

O privire retrospectivă

De-a lungul secolelor viitoare, nu vom putea evita, chiar dacă am dori s-o facem, modificarea tot mai pronunţată a criteriilor noastre stabilite, modificare adusă prin subtilitatea pătrunzătoare a gîndirii orientale, prin forţa formelor orientale atît de dense. Valoarea unor asemenea modificări va consta în parte în eliberarea de limitările paralizante ale propriilor noastre convenţii. O asemenea evoluţie nu este nouă. Se poate demonstra că libertatea spiritului elizabethan, şi puterea pe care o dobîndise mintea în acea epocă de a domina toate planurile experienţei umane, aşa cum se vădeşte în opera lui Shakespeare spre exemplu, era, în parte, o urmare a contactelor cu Orientul — prin Cruciade, prin cunoaşterea mai apropiată a imperiului mongol, cum îl cunoscuse Marco Polo, prin descoperirea unui dublu coridor maritim de trecere spre Persia şi India, şi prin primele rezultate ale misiunilor iezuite în Asia. Încă şi mai limpede se poate arăta că mişcarea romantică în poezia engleză, la sfîrşitul secolului al optsprezecelea şi la începutul celui de al nouăsprezecelea, a fost influenţată şi îmbogăţită, deşi adesea într-un fel subtil

https://biblioteca-digitala.ro

și ascuns, de către începuturile studiilor erudite și ale traducerilor din literatura orientală. Episcopul Percy, care mai tîrziu ne-a resuscitat cunoștiințele despre balada medievală, a publicat curînd după 1760 o primă privire apreciativă exprimată de un englez asupra poeziei chineze ; iar episcopul Hood a scris un eseu despre teatrul chinez, comparîndu-l cu toată seriozitatea cu teatrul clasic grec. Cîțiva ani mai tîrziu, Voltaire și-a publicat prima tragedie chineză, modificată după o traducere iezuită ; iar o versiune engleză independentă de Voltaire s-a menținut pe scenele londoneze pînă în 1824. Moore, Byron, Shelley și Coleridge au fost influențați de spiritul și adesea chiar de subiectul traducerilor din persană ; iar poemul lui Wordsworth *Intimations of Immortality*, se apropie de doctrina hindusă a reîncarnării. Și mai tîrziu încă, în zilele noastre, India reacționează puternic asupra imaginației noastre ca urmare a unei cunoașteri tot mai profunde. . .

O formă a dramei, la fel de originală, de intensă și aproape la fel de splendidă ca cea a vechii drame ateniene există și astăzi. Și totuși puțini se apleacă asupra ei sau o văd cu adevărat. În veacul al cincilea înaintea erei noastre drama clasică greacă s-a născut din riturile practicate la festivalurile în cinstea zeului Dyonisos. În secolul al cincisprezecilea al erei noastre, drama japoneză s-a născut din riturile practicate la festivalurile zeilor Shinto, mai ales ale zeului Shinto al templului Kasuga la Nara. Ambele au început printr-un dans sacru, și ambelor li s-a adăugat un cor sacru cîntat de preoți. Tranziția de la un cor dansat spre drama propriu-zisă a constat, în ambele cazuri, în desprinderea unei părți a solistului, ale cărui cuvinte alternează în adialog cu corul. În ambele cazuri forma finală a dramei constă în cîteva scene scurte, în care doi sau trei soliști joacă, acționează potrivit unei teme principale, al cărui înțeles mai adînc este interpretat de comentariul poetic al corului. În ambele cazuri vorbirea se supunea unei metrici poetice, și implica o structură organică bine definită a unităților lirice distincte. În ambele cazuri muzica îndeplinea un rol important. În ambele cazuri acțiunea constituia o modificare a dansului. În ambele, se arborau costume somptuoase , și măști. Forma și tradiția dramei ateniene a trecut în tradiția vechii drame romane, și s-a stins treptat la începuturile Evului mediu, acum patrusprezece secole. Ea este astăzi o formă moartă și noi o mai putem studia doar din firavele resturi ce ni s-au mai păstrat. Însă drama poetică japoneză este vie și astăzi, căci ea s-a transmis aproape neschimbată din unica formă desăvîrșită la Kyoto în secolul al cincisprezecilea.

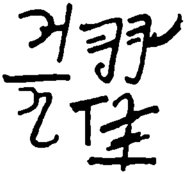
S-a afirmat că toate formele dramatice de mai tîrziu au fost influențate de drama greacă ; că jongleurii și saltimbancii vagranți care rătăceau în trupe prin Europa în Evul mediu constituie verigile ce asigură lanțul neîntrerupt între actorii romani treptat degenerînd și miracolele și misterele bisericești, mai tîrziu evoluînd în drama shakespeariană. S-a susținut chiar că, așa cum cuceririle eleniste au dat naștere unei forme greco-budhiste de sculptură la fruntariile Chinei și Indiei, influența dramei clasice grecești s-a făcut simțită și asupra dramei hinduse și chineze, și poate și asupra teatrului *nô* din Japonia. Însă înrîurirea gîndirii străine asupra artei *nô* este redusă în comparație cu influențele native Shinto. Ar fi absurd să se spună că *nô*-ul este un vlăstar tîrziu al dramei grecești, după cum ar fi la fel de absurd să se susțină că Shakespeare ar constitui un asemenea vlăstar.

Există însă, cu toate acestea, pe lîngă analogia mai adîncă dintre teatrul japonez *nô* și piesele clasice grecești, o altă analogie cu originea artei shakespeariene. Toate trei au cunoscut o dezvoltare independentă din miracole și mistere — primele din piesele ritului de adorare al lui Dyonisos, cele elizabetane din riturile de adorrare ale lui Crist, iar teatrul *Nô* din piesele ritului de adorare ale zeităților Shinto și ale lui Budha. Piesele care au precedat epoca lui Shakespeare în Anglia erau

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentate pe cîmpurile sau locurile virane din preajma bisericilor, iar mai tîrziu în curţile domeniilor nobiliare. Piesele care au precedat teatrul *nô*, şi chiar piesele *nô* înseşi, erau jucate mai întîi în grădinile templelor sau în albiile secate ale rîului din preajma templelor, iar mai tîrziu în curţile *daimio*-ilor. Pe de altă parte, modalitatea exactă de reprezentare şi jucare a dramei shakespeariene este pentru noi moartă. Încercările ocazionale de a o reînvia se văd silite să împrumute puneri în scenă şi procedee necunoscute pe scena elizabethană, şi este sigur faptul că s-a sfărîmat continuitatea tradiţiei profesionale dramatice. Însă în teatrul japonez *nô*, deşi el s-a născut cu o sută de ani înainte de Shakespeare, această continuitate nu a fost niciodată întreruptă. Aceleaşi piese se joacă şi astăzi în exact acelaşi fel ca pe timpuri ; chiar şi actorii principali de astăzi sînt descendenţii de sînge ai celor care au creat această dramă acum 450 de ani.

Această formă a dramei lirice străvechi nu trebuie confundată cu drama modernă realistă din Tokio, cu drama pe care o reprezintă, de exemplu, piesele lui Danjuro. Această dramă populară se aseamănă cu teatrul nostru, cu scenele şi decorurile lui elaborate, cu prea puţină muzică sau cor, şi fără măşti ; lipsită adică de orice alte calităţi în afară de cele ale realismului şi mimetismului în acţiune. Această dramă modernă, fantasmă a celei de a cincea perioade, s-a născut la Yedo acum aproximativ 300 de ani. Ea constituia un mijloc de amuzament al oamenilor simpli care o concepeau pentru uzul lor, şi era scrisă şi jucată de ei înşişi. Ea ar corespunde deci operei unui Ukiyo-ye în pictură, mai cu deosebire cromolitografiilor ; şi, de altfel, un mare număr de asemenea litografii înfăţişează personaje şi scene din teatrul popular.



Frumuseţea şi forţa teatrului *nô* constau în concentrare. Toate elementele — costumele, mişcarea, versurile, muzica — se unesc spre a da naştere unei singure impresii cît mai limpezi. Fiecare dramă întruchipează o emoţie sau o relaţie originară omenească ; şi intensitatea sau splendoarea poetică a acesteia este purificată în cel mai înalt grad prin excluderea atentă a oricăror elemente prisositoare, cum ar fi cele pe care le-ar putea propune realismul mimetic sau sensualismul vulgar. Emoţia este întotdeauna fixată asupra unei idei, nu asupra personalităţii. Părţile solistului exprimă tipuri mari ale caracterului omenesc, desprinse din istoria japoneză. Uneori este vorba de iubirea fraternă, alteori de iubirea filială, uneori loialitatea faţă de stăpîn, dragostea soţului şi soţiei, a mamei faţă de un copil mort, sau gelozia, sau mînia, sau stăpînirea de sine în luptă, sau patima luptei însăşi, sau o fantasmă ţintuită de scena păcatelor sale, sau compasiunea nesfîrşită a unui Budha, sau suferinţa iubirii neîmpărtăşite. Una sau alta din aceste emoţii intense este aleasă pentru cîte o piesă, şi, în această piesă, este ridicată pe planul universalităţii prin intensitatea şi puritatea tratării. În acest fel, drama a devenit depozitara istoriei şi a însemnat o forţă morală uriaşă pentru întreaga ordine socială a Samurailor.

https://biblioteca-digitala.ro

În fond, caracteristica cea mai izbitoare a acestor piese constă în cuprinderea minunat de desăvîrşită de către ele a însăşi ființei spirituale. Ele se ocupă într-o măsură mai mare de eroi, sau, am putea spune, de fantome, decît de oameni în carne şi oase. Creatorii acestor piese au fost nişte fini psihologi. În nici o altă formă a dramei supranaturalul nu ajunge să joace un rol atît de important, de covîrşitor. Ne este înfățişat însuşi tipul fantomei ; vedem caractere mari acționînd în condițiile unei vieți a spiritului ; sîntem în măsură să observăm care au fost forțele ce le-au schimbat. Bodhisattwa, *deva*, duhuri elementare, animale, duhuri înfometate sau *pseta*, demoni malițioşi sau vicleni sau mînioşi, regi-dragoni ai lumilor acuatice, elfi ai clarului de lună, suflete ale florilor şi arborilor, esențele care viețuiesc în vin şi în foc, semi-întrupările unui gînd — toate vin şi se mişcă în fața ochilor noştri în chipul unor tipuri dramatice.

Aceste tipuri de personaje ne sînt înfățişate cu o deosebită pregnanță de către măştile sculptate. Duhurile, femeile, bătrînii, poartă măşti ; celelalte ființe omeneşti nu. Pentru cele două sute de piese care ni s-au păstrat sînt necesare aproape trei sute de măşti spre a asigura înfățişarea personajelor. O asemenea varietate depăşeşte cu mult numărul tipurilor în drama clasică greacă, iar o mască bine executată poate căpăta o vitalitate imensă cînd e purtată de un actor mare, care o acționează pînă cînd masca însăşi pare să capete viață şi să exprime diferite nuanțe ale emoției. Costumele sînt mai puțin individualizate. Pentru rolurile eroilor, mai ales ale duhurilor se prevăd costume somptuoase, brocarturi splendide de aur şi țesături moi, fluide, de mătase, sau broderii chinezeşti, şi toate sînt foarte costisitoare. În epoca Tokugawa (1602-1868) fiecare *daimio* bogat îşi avea o scenă proprie, şi o colecție completă de costume şi măşti. Dansurile sînt minunat de frumoase — o succesiune de poze superbe în care jocul liniilor devine o muzică densă. Întregul trup joacă, însă cu demnitate. Un mare rol îl capătă mînecile, adesea făcute să joace înapoi şi înainte sau ridicate deasupra capului. Evantaiul îşi are de asemenea importanța sa deosebită, servind drept cupă, hîrtie, pană, sabie şi nenumărate alte obiecte indicate în piesă. Disciplina actorului este în primul rînd o disciplină morală. El este deprins să-şi privească profesia cu reverență, să facă din personificarea unui erou o activitate sacră. El se lasă luat în stăpînire de personaj.

(Din volumul « *Noh* » *or Accomplishment*)

În româneşte de MIRCEA IVĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro

NISHIKIGI

Personajele:

WAKI, un Preot. • SHITE sau Eroul, fantasma iubitului, • TSURE fantasma femeii ; amîndoi sînt morți, demult, și încă nu și-au găsit odihna laolaltă. • CORUL

PARTEA ÎNTÎIA

WAKI: N-a fost nimeni să fi auzit vreodată de muntele Shinobu și să nu se simtă năpădit de simțăminte de nelămurită iubire ; astfel și eu, ca orice preot care ar vrea, poate, să afle cîte ceva despre fiecare din locurile țării, m-am gîndit să-mi abat pașii pe aici, pe drumul bătut de atîția. N-am mai fost prin țara de răsărit, însă acum mi-am pus în gînd să hoinăresc cît de departe se întinde pămîntul, și, la urma urmei, de ce n-aș face-o? Căci pe mine, iată, nu mă îndeamnă inima, spre nici o țintă, și nu țin în mîna mea steagul nimănui, cum nici norul de acolo nu slujește stindardele nimănui. Însă văd acum înălțîndu-se asupra mea steagul nopții. Stau acum și mă întreb — marea e într-acolo, sau sătucul Kefu despre care se spune c-ar fi înfipt chiar în pieptul valurilor?

SHITE și TSURE: Din vremuri de demult stau aici împodobind ramura aceasta scăldată în lumină, lemnul ei mătăsos cu farmece atît de subțiri zugrăvite ca și păienjenișul pe care-l simți cînd iei în mîini țesăturile ierburilor din Shinobu, care se mai scot încă la tîrguri aici, pe muntele nostru.

SHITE (*către* TSURE): Prinși sîntem, sîntem împletiți laolaltă. Și cine poartă vina, iubito? Împletiți laolaltă cum sînt așezările ierbii înmănunchiate în țesătura asta aspră, sau cum e prins micuțul Mushi care-și duce traiul și-și picură țîrîitul prin ierburile uscate de mare. Nu știm unde mai sînt lacrimile noastre prin mărăcinișurile acestei pustietăți veșnice. Nici nu veghem, nici nu ne dăm

---

* O piesă în două acte de Motokiyo (1374 1455) tălmăcită după versiunea engleză Ezra Pound — Ernest Feuollosa.

* *Explicație terminologică*

Termenul japonez *Nishikigi* desemnează un farmec de dragoste. Denumirile personajelor au următoarele semnificații în original:

Shite (pronunțat *ștei* — eroul, sau personajul principal.

Tsure — personajul care îl urmează pe erou în cursul acțiunii.

Waki — oaspete, sau oaspeți, foarte adesea un preot rătăcitor

(N. R.)

https://biblioteca-digitala.ro

somnului, şi pe cînd ne trecem nopţile într-o suferinţă care la urmă se face o vedenie, ce ne-ar mai putea spune chipurile acestea ale primăverii? Să-ţi laşi gîndurile în somn asupra unei făpturi care nu are nici un gînd pentru tine, este asta altceva decît un vis? Şi totuşi, sigur că asta este calea firească a iubirii. În inimile noastre sînt multe şi în trupul nostru nu e nimic, şi nimic nu facem şi numai revărsările lacrimilor alunecă grabnice mai departe.

CORUL: Îngustă este ţesătura din Kefu, însă nestăpînită este revărsarea apelor acestora, torentul coborînd de pe dealuri, între iubitul şi mireasa lui. Ţesătura pe care a lucrat-o ea şi-a stins culoarea, o mie şi o sută de nopţi au fost prilejurile întîlnirilor noptatece, toate trecute în priveghiuri zadarnice.

WAKI (*fără să înţeleagă adevărata făptură a celor ce i-au vorbit*):
Ciudat este, cu adevărat să întîlneşti aici orăşeni,
Par să fie bărbatul şi soaţa lui,
Şi doamna parcă ar ţine ceva în braţe
Ca un brocart întreţesut din pene,
Iar el are o baghetă, sau un sceptru de lemn
Încărcat cu frumoase podoabe.
Şi unul şi altul din lucrurile acestea sînt ciudate;
Oricum, mă întreb cum numesc ei lucrurile acestea.

TSURE: Aceasta este o ţesătură îngustă, « *Hosonuno* » numită,
E lată doar cît războiul de ţesut.

SHITE: Şi acesta e numai un lemn zugrăvit,
Şi totuşi locurile de aici sînt vestite tocmai pentru lucruri din astea,
N-ai vrea să le cumperi acum, de la noi?

WAKI: Da, ştiu că stofele de pe aici, şi lemnul dat cu lac, sînt lucruri vestite. Am auzit vorbindu-se despre splendoarea lor, şi cu toate acestea mă minunez încă de ce au un renume chiar atît de înalt.

TSURE: Iată, cum ne este speranţa înşelată. Pe aici, lemnului astfel zugrăvit i se spune « *Nishikigi* » şi ţesătura în acest fel împletită se cheamă « *Hosonuno* » şi totuşi tu vii şi ne spui că n-ai auzit niciodată de ce poartă numele acestea, că n-ai auzit niciodată povestea lor. Este de înţeles un asemenea lucru?

SHITE: Nu, nu putem să înţelegem. De ce ne-am aştepta ca oamenii să fi auzit de lucrurile acestea cînd şi-aşa de-abia îşi mai văd capul de treburile lor?

AMÎNDOI (*către preot*): E adevărat, pari un om care le-a părăsit pe cele lumeşti; este de înţeles să nu fi auzit cît preţuiesc baghetele şi brocartele zugrăvite cu semnele dragostei, cu semnele iubirii pictate în multe culori pe ele.

WAKI: Frumos răspuns. Şi îmi veţi spune aşadar că Nishikigi şi Hosonuno sînt nume împletite laolaltă în puterea iubirii?

SHITE: Sînt nume trecute printre bunurile de preţ ale iubirii, desigur. În fiecare zi, timp de un an, trei ani la rînd împliniţi pînă la capăt, baghetele *Nishikigi* au fost aşezate aici, în pămînt, pînă cînd au fost o mie la număr. Şi acum sînt în cîntecul vremii de acuma, şi au să fie mereu. « *Chidzuka* » este numele ce li s-a dat.

TSURE: Numele acestea sînt desigur ca un descîntec.
Tot astfel cum ţesătura *Hosonuno* e îngustă cît şi vîrtelniţa,
Mai îngustă decît pieptul femeii,
Îi spunem cu numele acesta oricăreia dintre femei
De ai cărei sîni e greu să te apropii.
Este un nume scris în cărţile iubirii.

SHITE: E un nume al tristeţii spre care să-ţi îndrepţi amintirea.

TSURE: O mie de baghete au fost în zadar.

https://biblioteca-digitala.ro

Un nume trist, încrustat într-o poveste.

SHITE: Găoacea seminţei goală acum de sămînţă,
Unul cu altul noi nu ne-am întîlnit niciodată.

TSURE: Lasă-l pe el să citească povestea.

CORUL: În cele din urmă oamenii uită, uită.
Beţişoarele nu mai sînt întinse în dar,
Obiceiul se stinge încet.
Brocartele înguste din Kefu
Nu mai ajung să-şi îmbine marginile peste sîni.
Aceasta este povestea despre Hosonuno,
Aceasta este povestea:
Trupurile acestea, neavînd aceeaşi urzeală,
Nici chiar acum n-au ajuns laolaltă.
Cu adevărat, este o poveste de ruşine,
Poveste s-aducă ruşinea pe capul zeilor.
Nume ale iubirii,
Acum, doar o palmă cît se întinde urzeala,
Doar cît urzeala rărită a unor farmece,
Farmece subţiratece cum este înbinarea
Fulgilor de pini la Iwashiro,
Doar cît şopteşti o dorinţă asupra lor în amurg,
Ne reîntoarcem şi noi, şi ne reîntoarcem în sălaşul nostru.
Soarele înserării lasă o umbră.

WAKI: Haide, spune toată povestea.

SHITE: E un obicei vechi prin părţile noastre. Curăţim beţişoare pe care le închinăm dorinţelor noastre şi le împodobim cu chipuri şi le înfigem în faţa porţii acolo unde ne tînjeşte inima după o fată.

TSURE: Şi noi fetele ridicăm beţişoarele puse de băiatul cu care ne este voia să ne vedem, iar pe celelalte le lăsăm locului, chiar dacă bărbatul vine o sută de nopţi, poate, sau o mie de nopţi, timp de trei ani, pînă cînd sînt o mie de baghete acolo în umbra muntelui. Ştim de grota de îngropăciune a unuia dintre aceştia, unul care a ţinut veghea o mie de nopţi; o peşteră luminată, căci l-au îngropat laolaltă cu toate beţişoarele sale.
I se spune « grota cu o mie de farmece ».

WAKI: Am să merg spre acea grotă a iubirii,
Va fi o poveste pe care s-o duc cu mine cînd mă voi întoarce în satul meu.
Vreţi să-mi arătaţi drumu-ntr-acolo?

SHITE: Aşa să fie, am să te învăţ drumul.

TSURE: Spune-i să ia drumul pe aici.

AMÎNDOI: Iată, amîndoi acuma
Mergîndu-i călătorului înainte.

CORUL: Şi ziua întreagă, pînă-n amurg am trecut-o
Împingînd cu picioru-ntr-o parte ierburile
De pe poteca năpădită de buruieni către Kefu,
Şi tot n-am ajuns pînă la peşteră.
Tu, de acolo, care coseşti iarba pe colnic,
Rogu-te întoarce-ţi gîndul spre întrebarea aceasta.
« Ai să întrebi unde este acum roua
Cînd bruma s-a lăsat aici, pe cărare.
Cine să-ţi mai răspundă acum? »

https://biblioteca-digitala.ro

E bine şi-aşa, nu ne spune nimic,
Dar fii încredinţat, vom ajunge la peşteră pînă la urmă.

SHITE: Frigul şi-alunecă fiorul în toamnă.
Coboară noaptea. . .

CORUL: Şi furtunile; copacii îşi lasă frunzişul,
Bălţat de ploile răsvrătite.
Toamnă! picioarele ni se îneacă
În frunzele năclăite de rouă, învălmăşite.
Străbătătoarea umbră e însingurată,
Umbra muntelui se aşterne singuratecă.
Şi ţipă bufniţa din iederele
Care-şi tîrăsc încă valurile peste pini.
Printre înfloririle crizantemelor, orhideelor
Vulpea în ascunzişul ei este acum stăpînă peste grota iubirii,
Nishidzuka,
Suflată în culoare asemenea frunzei de arţar.
Aceasta ni s-a lăsat nouă pentru a spune povestea.
Un bărbat şi o femeie au intrat în grota de acolo.

(*Semnul pentru* SHITE *şi* TSURE *să iasă*)

PARTEA A DOUA

WAKI *s-a aşezat pentru odihnă. Pelerinajul său plin de respect la peşteră începe să-şi arate roadele.*

WAKI (*neliniştit*): Se pare că nu pot să adorm
Nici în răstimpul cît trece prin iarbă cornul animalului tînăr.
În vîntul de octombrie, pe sub pini, în noapte,
Am să aduc jertfele de cinstire lui Butsu.

(*Îndeplineşte gesturile unui ritual*)

TSURE: Aii, cinstitule preot!
Nu te afunzi de două ori în apele rîului
În umbra pe care-o aruncă acelaşi copac
Fără să-ţi ai legături într-o altă viaţă.
Ascultă glasul de prevestire,
Acum este aici o întîlnire între noi,
Între noi care pînă acuma am fost,
În viaţă, şi în viaţa de după viaţă despărţiţi.
O punte de vis peste ierburile sălbatece,
Peste iarba în care-mi am eu sălaşul.
O, prea cinstitule! nu mă smulge din somn cu de-a sila.
Văd acum că legea este desăvîrşită.

SHITE (*se presupune că este nevăzut*): O faptă bună ai făcut, stăpîne,
O binefacere care îşi răspîndeşte fiinţa în două lumi,
Şi leagă o iubire străveche
Odinioară străduindu-se să ajungă de la una din lumi pînă la cealaltă.
Am veghiat o mie de zile.

https://biblioteca-digitala.ro

Îți aduc acum belșuguri de mulțumire,
Căci întîlnirea aceasta se petrece sub legea strădaniei.
Și acum am să m-arăt în chipul unui Nishikigi.
Am să ies la iveală acum pentru întîia dată scăldat în culoare.
CORUL: Cei trei ani au fost și au trecut;
Toate acestea nu sînt decît o poveste veche.
SHITE: Ca să visăm într-un vis ne mai reîntoarcem
Trei ani. . . Și întîlnirea acuma vine să se întîmple!
Noaptea aceasta s-a mai întîmplat iarăși și iarăși,
Și de abea acum ajungem la întîlnire.
CORUL: Priviți într-acolo spre grotă
Pe sub tulpinele legănătoare cu numele de Suzuki.
Din locurile umbrite de ierburile iubirii,
Priviți, iată cum vin și se arată
O clipă, acum. . . Închipuire!
SHITE: La rădăcinile iadului nu mai
Este nici o deosebire între preoți și oameni de rînd;
Se năruie pentru mine totul! Toate acestea s-au povestit de demult.
WAKI: Ce ciudat, locul acesta care părea o grotă atît de veche
Scîntee și sticlește acum peste tot înăuntru,
Ca și pîlpîirile unui foc.
Ca și locurile dinlăuntru ale unei case.
Își așează acolo un război de țesut,
Și îngrămădesc laolaltă bețișoarele farmecelor. Nu,
Faldurile care coboară de jur împrejur sînt din vremi de demult.
Este doar o închipuire, o închipuire?
TSURE: Inimile noastre au fost în întunericul ninsorilor spulberîndu-se,
Ne-am rătăcit în legănarea înceată a zăpezii.
Tu ai putea să spui mai bine decît noi înșine
Cît este aici închipuire,
Tu care ești aici în lumea oamenilor.
Noi am fost în vîrtejul unde sînt cei care se sting cu încetul.
SHITE: Adevăr îți spun, în vremile vechi Narihira a spus
(*Și el a trecut în uitare odată cu anii*),
« Omul care este în lumea oamenilor să-și spună înfăptuirea ».
Îți este ție, călătorule,
Să spui cît este aici închipuire.
WAKI: Să fie un vis sau o vedenie,
Sau orice ați vrea, nu-mi pasă.
Arătați-mi numai vremile vechi trecute demult și troienite în ninsoare;
Acum, grabnic, atîta vreme cît se mai întinde aici noaptea.
SHITE: Privește, atunci, căci vremile de demult se arată,
Tremurătoare, așa cum floarea de umbră se arată în iarba care o poartă,
Și n-ai decît luna să-ți fie lanternă.
TSURE: Femeia a intrat în peștera de acolo,
Își așează acolo vîrtelnița
Să-și lucreze țesătura ei *Hosonuno*,
Subțire cum este inima Toamnei.
SHITE: Îndrăgostitul însă, strîngîndu-și în miîni bețișoarele,
Bate în poarta pe care s-au lăsat grele zăvoarele.

https://biblioteca-digitala.ro

TSURE: În vremile vechi nu a primit nici un răspuns,
Nici un răsunet cît va fi fost de tainic
Decît... SHITE: ... vîjîitul vîrtelniței.
TSURE: Cîntec dulce ca foșnetul greerilor,
Sunet subțire cum este glasul Toamnei.
SHITE: Sunetele pe care le poți auzi în oricare noapte.
TSURE: Kiri
SHITE: Hatari
TSURE: Ciu
SHITE: Ciu
CORUL (*imitînd țîrîitul greerilor*): Kiri, hatari, ciu, ciu,
Kiri, hatari, ciu, ciu.
Greerele își ferestruiește zdrențele învechite,
Și în jurul lui a ieșit iarba nouă pe cîmp; șu,
Cirrr, ișo, ca vîjîitul vîrtelniței — cirrr.
CORUL (*antistrofă*): Așa să fie; în Kefu se face o împletitură din ierburi,
Kefu, la capătul pămîntului, fără pereche în lume.
SHITE: E-un obicei vechi, e adevărat.
Însă preotul acesta ar vrea să-și îndrepte ochii către trecut.
CORUL: Și chiar bunul preot, el însuși ar spune:
Chiar dacă am împletit țesătura cu numele Hosonuno,
Și am înfige în pămînt baghetele pentru farmece
Timp de o mie, o sută de nopți;
Chiar și atunci dorința noastră atît de frumoasă nu are să treacă,
Nu se stinge, nu moare.
SHITE: Chiar și astăzi ne mai amintim cît de greu a fost să ne întîlnim laolaltă,
Ne amintim de asta în cîntecul nostru.
CORUL: Ne este dat să dobîndim iarăși putere.
Chiar și în înfățișarea aceasta stinsă.
Ne vom arăta astfel chiar de pe acum,
Și chiar de-ar fi numai un vis,
Chipul în care acum ne căim.
(*Deslușiud mișcările lui SHITE și* TSURE)
Iată, el își poartă acum bețișoarele,
Și ea nu mai trebuie să se lase chemată.
Acum ea este în peșteră,
Și ca un greere țîrîind se aude cum își țese brocartul.
Porțile de iarbă și gardul de mărăcini sînt între ei,
Aceasta este un simbol.
Acum a coborît noaptea.
(*Acum deslușind gîndurile fantasmei bărbatului*)
Gîndurile iubirii s-au grămădit laolaltă în sinea lui,
Înalte cît sînt de înalte baghetele farmecelor,
Cît sînt de înalte baghetele farmecelor, odinioară, zugrăvite în culoare,
Și acum stingîndu-se, aruncate unele peste altele în peșteră;
Și el știe cum își sting ele încet culorile. El spune:
Zac aici, un trup, neștiut de vreun altul,
Ca un lemn bătrîn îngropat printre mușchi.
Ar fi cuvenit lucru
Să nu mai gîndesc de acum înainte gîndurile iubirii,

https://biblioteca-digitala.ro

Baghetele farmecelor se sting, se năruie,
Şi cu toate acestea,
Suflul iubirii noastre
Prinde viaţă, şi trece acum prin lume.
Noi nu ne-am întîlnit unul cu altul.
Dar lacrimile, s-ar părea, au făcut să înflorească o floare mult luminoasă
În copacul încărcat de culoare al iubirii.

SHITE: Spune, aş fi putut să-mi închipui
Aş fi putut şti ce multe scrieri de ale mele
Aveau să se îngrămădească la capătul băncii de la fîntînă?

CORUL: O sută de nopţi şi mai multe
Ceasuri de somn apăsător şi bîntuit de nelinişte,
Şi iată, acum se face o baladă,
Nu să dăinuie un an sau doi doar,
Ci pînă cînd zilele au să se-aştearnă adînc
Precum adîncul nisipurilor la Kefu.
Pînă cînd sfîrşitul cîte unui an se va arăta roşu în toamnă,
Roşu asemenea acestor beţişoare ale iubirii
O mie de nopţi zădărnicite.
Şi eu acum, iată-mă în faţa porţii:
Tu nu o deschizi pentru nimeni, nu te înfăţişezi privirilor
Pînă cînd eu şi mînecile vestmîntului meu îşi sting culoarea.
Te întreb, pe îngemănarea lacrimilor de rouă pe mîneca vestmîntului meu,
De ce nu deschizi porţile?
Şi cu toţi sîntem sortiţi să trecem porţile,
Şi tu, şi mînecile vestmîntului meu şi lacrimile acestea ale mele.
Şi tu nici n-ai ştiut cînd trei ani au ajuns la capăt.
Necruţătoareo, tu, necruţătoare!
Beţişoarele pentru farmece...

SHITE: ... au fost înălţate de o mie de ori;
Atunci, şi acum, şi pentru veşnicie.

CORUL: Şi am să ajung vreodată în sfîrşit să-mi las privirile în cămara tainică a nuntirii, prin care n-a mai străbătut vreo altă privire?

SHITE: Fericit în cele din urmă, însemnat de stele prielnice,
Acum am ajuns în ajunul nuntirii;
Ne întîlnim să înălţăm cupa cu vin.

CORUL: Cîtă splendoare în fluturarea în dans a braţelor vestmîntului,
Asemenea vîrtejului de ninsoare!

SHITE: Să batem pasul dansului.

CORUL: Să batem pasul în dans şi să aducem cîntările.
Dansul acesta este pentru Nishikigi.

SHITE: Dansul acesta este pentru jocurile de seară,
Şi pentru mîinile ţesătoarei.

CORUL: Pentru darurile schimbate între iubit şi iubită:
Este o răsfrîngere în cupa de vin.

CORUL: Ari-aki,
Zorile,
Haidem, nu ne mai avem aici locul;
Să mergem pînă nu vine lumina.

https://biblioteca-digitala.ro

(*Către* WAKI)
Rugămu-ne ție, să nu te smulgi somnului,
Cu toții ne ofilim și ne stingem,
Baghetele, țesătura aceasta a unui vis.
Acum, tu ai să te înalți din somn,
Treci acum fruntariile și nimic
Nu te așteaptă ; nu, toate acestea au să se risipească.
Nu mai este nimic aici decît o peșteră în inima cîmpului.
Vîntul de azi mai tremură printre pini ;
Loc al sălbăticirii, neluminat, și pustiu.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro

HAGOROMO

VESTMÎNTUL DE PENE

Dramă lirică Nô

Personaje

O ZÎNĂ • UN PESCAR • CORUL

PESCARUL: *Sub vîntul cel aspru,*
Spre plaja din Miho cu bărci de vînt frămîntate,
Mulțime de oameni ai mării
Vîslesc pe drumuri de valuri.
La Miho, pe pajiști de pini,
Stau eu, pescarul ce-mi zice Hakurio.

CORUL: *Pe muntele-nalt de mii de picioare, grei nori s-au ivit,*
Dar luna pe dată ploaia alungă,
Și timpul e-acum minunat.
Prin ceața-aurorii vin valuri spumate,
Pe pajiști de pini primăvara domnește,
Pe pajiști de cer doar luna-i stăpînă,
Și-această vedere ce sufletu-ncîntă
Se-ntinde sub ochii pescarului nostru.

PESCARUL: *Din verzile pajiști din Miho,*
Eu plaja contemplu:
În glasuri de cînt, din cer legănîndu-se, florile cad,
Divină mireasmă în aer se simte.
Și stînd eu, uimit, de lucruri frumoase,
Iată, pe ramuri de pin, un vestmînt din povești.
M-apropii să-l văd:
Culoarea și izul divin
Îmi spun că-i un lucru din ceruri.

Dintr-o colecție de 264 de piese scrise în secolul al XVI-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Să-l iau să-l arăt la bătrîni.
Să-l duc ca un dar nestimat alor mei.

ZÎNA (apărînd): *Ascultă pescar! Vestmîntul e-al meu,*
De ce vrei să-l iei?

PESCARUL: *E lucru găsit*
Și vreau să-l duc alor mei.

ZÎNA: *Al unei fiice din Cer e vestmîntul,*
La oameni să-l duci, nu se cade.
Pune-l de unde l-ai luat.

PESCARUL: *Vestmîntul e-al unei fiice din Cer?*
Păstra-voi vestmîntul urmașilor mei;
Va fi pentru ei o comoară.
O, nu, nu ți-l dau înapoi,

ZÎNA: *Dar fără vestmîntu-mi de pene eu nu pot zbura,*
Și nu mai mă pot reîntoarce în ceruri.
O, dă-mi-l te rog!

PESCARUL: *Cu cît el aceste cuvinte le-aude,*
Cu-atîta Hakùrio se-ndărătnicește.
De felu-i, e-un om cam sălbatec.
Vestmîntul de pene îl ia și-l ascunde.

ZÎNA: *Acum, sărmana fiică din Cer*
Ca pasărea fără de aripi rămîne;
Ea nu mai are vestmînt ca să zboare.

PESCARUL: *Aici pe pămînt ai rămas, în gloata cea mare a noastră,*
În zadar te frămînți . . .
Vestmîntul, Hakurio-napoi nu ți-l dă . . .

ZÎNA: *Nimic nu-s în stare să fac . . .*

PESCARUL: *O! Nimic . . .*

CORUL: *. . . nu mai e de făcut. Rouă de lacrimi!*
În părul cu pietre prețioase,
Se scutură florile-ncet...
E trist de văzut!

ZÎNA: *În timp ce privesc la cereștile pajiști,*
Văd ceața cum lin se coboară,
Și iată că drumul spre Cer nu-l mai știu . . .

CORUL: *Pe Cerul în care stă ea, se spulberă norii încet,*
Iar zîna văzîndu-i, mai tristă se face,
Abia dacă-aude, slăbită,
A păsării din Paradis cîntare știută.
Sălbatice gîște se-ntorc pe drumul spre Cer.
Ea le privește, pizmuindu-le, tristă.
Albi pescăruși, departe, pe valuri,
Vin și se duc; vînt cald de primăvară
Adie din Cer; ce păcat!

PESCARUL: *Durerea ta, iată, din urmă m-ajunge:*
Vestmîntul ți-l dau înapoi.

ZÎNA: *Ce fericire! O, dă-mi-l, te rog!*

PESCARUL: *Așteaptă! Vestmîntul ți-l dau,*
De vrei să dansezi chiar aici

https://biblioteca-digitala.ro

Un dans despre care de mult mi s-a spus
Că numai cereştile Fiice îl joacă.

ZÎNA: *Ce fericită mă simt! Aşadar,*
Din nou voi putea Cerul să-mi văd!
Ei bine, lăsa-voi un dans pe pămînt,
Care să-i umple pe oameni de farmec.
E cîntecul despre Palatul din Lună;
Cîntîndu-l, aci-l voi lăsa,
Sărmanilor oameni de pe pămînt . . .
Dar fără vestmîntul de pene, eu nu pot dansa;
Rogu-te, dă-mi-l să-l pun.

PESCARUL: *O nu! Fiindcă, dacă ţi-l dau,*
În Cer vei pleca
Fără să cînţi şi să joci.

ZÎNA: *E bine să ştii: bănuiala e-n voi!*
În Cer nu există minciună!

PESCARUL: *Mă simt ruşinat . . .*
Vestmîntul de pene ţi-l dau îndărăt.
(Tînăra zînă punîndu-şi vestmîntul, începe să cînte.)

PESCARUL: *Cerescul vestmînt se-mbină, cu vîntul . . .*

ZÎNA: *Şi mîneca-i floare stropită de ploaie . . .*

PESCARUL: *Cîntînd melodia . . .*

ZÎNA: *. . . zeiţa începe-a dansa.*

CORUL: *În clipa aceasta începe*
Cu dansul Suruga, al Răsăritului zîmbet.

ZÎNA: *Vestmîntul pare ca cerul de-albastru,*

CORUL: *Dar pare şi alb ca aburii primăverii.*

ZÎNA: *Vestmîntul fecioarei e rară culoare şi dulce mireasmă . . .*

CORUL: *Cu părul cu flori presărat,*
Cînd într-o parte şi cînd în cealaltă,
Ea-şi flutură-n vînt diafanele mîneci . . .
Şi iată că trena cereştei mantile de pene
Se-nalţă mînată de vînt de pe plaje,
Deasupra pinilor verzi de la Miho,
Şi chiar peste nori,
Mai sus decît piscul lui Aşitaka
Şi de creasta divinului Fuji . . .
Pierzîndu-se-n ceaţa-Augustului Cer,
Dispare din raza vederilor noastre.

În româneşte de IOAN TIMUŞ

https://biblioteca-digitala.ro

CIUNSHINGURA

Finalul actului IV

(Scena reprezintă o odaie sărăcăcioasă de vînător. În scenă, Okaru și mama ei. Amîndouă sînt neliniștite fiindcă așteaptă întoarcerea tatălui fetii, plecat din ajun. Lipsește și Kampei, bărbatul lui Okaru.

Sosește Osai, patronul unei case de plăceri, care le spune că tatăl lui Okaru a încheiat cu el un contract, prin care cedează pe fiica lui Okaru, pe timp de cinci ani, pentru suma de o sută de rio. El precizează că a plătit cincizeci de rio și, conform înțelegerii, a venit să dea restul de bani și s-o ridice pe tînără. Mama ezită să o lase să plece, în absența tatălui, și se opune.

În această clipă, sosește Kampei, bărbatul lui Okaru. Poartă o manta de ploaie, o pălărie de papură și are o pușcă pe umăr. Mama îi explică situația: știind că el, Kampei, are nevoie de bani ca să-și îndeplinească îndatoririle față de fostul senior, și să ajute Liga conspirativă, ei, bătrînii, s-au gîndit să procure acești bani, trimițînd-o pe fată în serviciul acelei case. Kampei îi mulțumește pentru intenție, dar socotește că nu mai e nevoie, fiindcă a adus o veste bună pe care i-o va comunica mai tîrziu. Dar patronul insistă, făcînd dovada faptului că a plătit înainte: i-a împrumutat bătrînului, ca să-și păstreze banii, punga sa, făcută din aceeași stofă cu kimonoul pe care-l poartă.

Kampei devine palid. — Cum? Din aceeași stofă? Pe ascuns, se uită la punga pe care o ține la brîu: într-adevăr, e din aceeași stofă! — Doamne! Ce-am făcut? ... În cele din urmă, patronul pleacă cu Okaru; despărțire cu lacrimi. Bătrîna rămîne singură cu Kampei; atitudinea acestuia i se pare cam curioasă.

Sosesc trei vînători care aduc cadavrul bătrînului, tatăl fetei. L-au găsit asasinat la margine de drum. Bătrîna izbucnește în hohote de plîns și îmbrățișează corpul neînsuflețit al bărbatului ei. Vînătorii pleacă.

Kampei nu se arată turburat de moartea bătrînului, și nici surprins. Bătrîna începe să fie bănuitoare. Îl întreabă și el dă răspunsuri încurcate. Deodată, femeia îi vîră mîna în sîn și scoate punga pe care o zărise mai înainte. E din aceeași stofă cu kimonoul patronului și e pătată de sînge. — Ce-ai făcut nelegiuitule? Kampei nu răspunde. Ea îl lovește și el rabdă.

Sosec doi samurai din Liga complotiștilor: Goemon și Yagoro. Kampei dăduse unuia din ei o sumă de bani drept contribuție la cheltuielile complotului, dar fiindcă el nu fusese lîngă seniorul său în clipele grele, ei i-o restituie: « ca să nu supere

---

* *Rezumatul actelor precedente:* Seniorul feudal, Asano, fiind insultat de ministrul Moranao, îl lovește cu sabia, vină pentru care este condamnat să-și facă harakiri. 47 din foștii săi vasali se constituie într-o Ligă ca să răzbune moartea seniorului lor. Conjurații îi asediază castelul si-l omoară, dar ei sînt condamnați cu toții să-și facă harakiri. Kampei, unul din vasali, a lipsit de lîngă seniorul său cînd acesta fusese condamnat să-și facă harakiri. E vînător și trăiește cu tînăra Okaru.

https://biblioteca-digitala.ro

spiritul seniorului defunct ». Atunci bătrîna le spune cum el, Kampei, a omorît pe bătrîn, ca să-i ia banii. Cei doi samurai își apucă săbiile și se apropie de Kampei).

YAGORO: — Cum ai putut să crezi că-ți poți dobîndi iertarea cu banul crimei? Cel ce și-a omorît socrul, care îi e ca și propriul său tată, numai ca să-i fure banii, trebuie să fie străpuns cu lancea ![1]

GOEMON: — Bătrînul de altă dată[2] spunea: « Chiar însetat, nu trebuie să bei din fîntîna Tosen »[3]. Seniorul Yuranosuke[4], bănuind că banii tăi sînt procurați prin mijloace necinstite, ne-a ordonat să ți-i înapoiem. E ceva de neînchipuit ! Dacă știrea asta se răspîndește în lume, se vă spune peste tot că un vasal al seniorului Asano a comis o faptă urîtă și criminală. Nu e numai rușinea ta; e și rușinea defunctului nostru senior. Parcă nu erai atît de nebun ca să nu-nțelegi lucrurile astea. Ce diavol a pus stăpînire pe tine?

(Kampei se întoarce și, desfăcîndu-și rapid kimonoul, își scoate sabia scurtă și și-o înfige în burtă.

KAMPEI: Vă rog, binevoiți să ascultați nenorocirea care s-a abătut asupra mea. Aveam de gînd să-mi fac harakiri dacă n-aș fi putut să vă obțin iertarea. Dar, fiindcă uciderea socrului meu poate deveni rușinea fostului nostru senior, trebuie să vă explic; aveți bunătatea să mă ascultați. Ieri seară, după ce v-am întîlnit pe dumneavoastră, Yagoro-san, tot înaintînd pe o potecă întunecoasă, am dat de un mistreț, pe care l-am doborît cu două gloanțe. Apropiindu-mă de animal, mi-am dat seama că nu e un mistreț, ci un călător. Vai, era prea tîrziu ! M-am întrebat dacă nu are la el un *inro*[5], l-am căutat în sîn, dar, surpriză ! am dat peste o pungă plină cu bani. Deși erau bani necinstiți, m-am gîndit, totuși, că cerul mi i-a dat ca să-mi îndeplinesc îndatorirea față de seniorul meu; i-am luat și am dat fuga după seniorul Yagoro și i-am predat lui. Întors acasă, aflu că omul pe care l-am omorît este socrul meu și că banii furați de mine fuseseră procurați trimițînd pe femeia mea în serviciu. Tot ce-am gîndit, a ieșit pe dos. Și tu, Kampei, iată-te părăsit de zeul armelor ! Fie-vă milă de mine ! *(Plînge. Yagoro se apropie de cadavru: îi examineapă rănile).*

YAGORO: Goemon-san, privește aici; rana asta pare a fi făcută de glonte, dar e de sabie. Kampei, te-ai grăbit !

(Kampei e uluit; bătrîna, de asemeni).

GOEMON: Așa e. Mi-aduc aminte că pe drumul pe care am venit încoace, am găsit corpul unui călător cu o rană de glonte. Cercetîndu-l, am văzut că era Sadakuro, cel izgonit de tatăl său, avarul Ono no Kudayo, din cauza relei sale purtări. Se spune că fiul se făcuse tîlhar de drumul mare; fără-ndoială că el l-a ucis pe socrul lui Kampei !

BĂTRÎNA: Atunci, altul mi-a omorît bărbatul ! *(Întorcîndu-se spre Kampei)*: Iartă-mă ! Iartă-mă ! Sînt o femeie proastă, și în prostia mea, am putut să cred că ai săvîrșit o faptă așa de crudă. Iartă-mă, Kampei-san, nu mai fii supărat pe mine !

KAMPEI: Acum, că bănuielile mamei și dezonoarea mea s-au risipit, mă duc să-l ajung din urmă pe socrul meu, ca să-l însoțesc în călătoria celor trei drumuri[6].

---

[1] Moarte destinată criminalilor de rînd; harakiri este o onoare rezervată numai castei militare.
[2] Confucius.
[3] Fîntîna hoților
[4] Capul ligii
[5] Cutiuță cu medicamente
[6] Drumul focului, drumul plin de săbii și drumul sîngelui; cel care a păcătuit poate alege unul din ele.

https://biblioteca-digitala.ro

(Kampei își implîntă sabia mai adînc și răsucește lama).

GOEMON: Așteaptă puțin! Fără să știi, l-ai omorît pe dușmanul socrului dumitale; asta dovedește că destinul de samurai nu s-a sfîrșit; că te bucuri încă de favoarea lui Haciman[1]. Înainte de-a muri, Goemon-san o să-ți arate, în secret, ceva. *(Scoate din sîn un sul de hîrtie și-l desfășoară; îi citește încet):* « Înaintea Cerului care de sus ne privește, ne legăm prin jurămînt solemn să răzbunăm pe fostul nostru senior, tăind capul dușmanului său de moarte, Kono Moronao. Drept mărturie, semnăm cu sîngele nostru ».

KAMPEI *(în agonie):* Vă implor, spuneți-mi numele lor!

GOEMON: Numărul conspiratorilor este de 45, dar acum că ți-am văzut inima adevărată, voi adauga și numele tău; cu tine sînt patru zeci și șase de fideli. Acesta este darul nostru de plecare spre drumul întunericului. *(Scoate o călimară portativă din sîn și scrie numele lui Kampei):* Acum, pune pecetea sîngelui tău Kampei!

KAMPEI: Foarte bine! *(Își scoate intestinele și semnează cu sîngele său):* Iată, mi-am pus pecetea de sînge. Vă mulțumesc din inimă. Dorința mi-a fost îndeplinită. Mamă, nu mai plînge! Nici moartea socrului meu, nici intrarea în serviciu a femeii mele n-au fost zadarnice. Spiritul meu va trăi și va rămîne ca să contemple răzbunarea care nu va întîrzia. Dumneavoastră, primiți, vă rog, banii; întrebuințați-i pentru Ligă.

MAMA *(dînd punga cu bani, însîngerată, lui Goemon):* În această pungă sălășluiește nobilul spirit al lui Kampei-san; luați-o și folosind-o pentru răzbunare, s-o priviți ca pe însuși ginerele meu.

GOEMON: Aveți dreptate; o primesc, *(ia punga).* În ochii mei, avutul din această pungă de stofă este însuși Budha de aur de la care veți primi beatitudinea.

MAMA: Kampei-san, aș vrea să-i pot spune toate acestea fiicei mele și să-i dau bucuria de a retrăi ultimele tale clipe!

KAMPEI: O, nu! Puteți să-i anunțați moartea tatălui ei; dar nu-i spuneți nimic de ultimele clipe ale lui Kampei. Femeia mea s-a sacrificat pentru seniorul nostru; dacă, întristată de știrea asta, își va neglija serviciul, va deveni necredincioasă față de senior; nu-i povestiți nimic. Acum, nu mai am nimic să vă spun; și nici puterea de-a vorbi. *(Își implîntă din nou sabia și moare).*

MAMA *(scăldată în lacrimi):* — Vai, el nu mai e în lumea asta. Mai există o femeie așa de nenorocită ca mine? Soțul meu m-a lăsat singură; ginerele meu, sprijinul bătrîneților mele, m-a părăsit pentru totdeauna; singura mea fiică, deși trăiește, e departe de mine. Bătrîna mamă, singură, părăsită, ce-o să se facă? *(Întorcîndu-se spre cadavrul bătrînului):* Yocibei-san, ia-mă și pe mine! *(În sughițuri de plîns, înspre corpul lui Kampei):* Vai, ginere, ia-o și pe bătrîna ta mamă!

GOEMON: Aveți dreptate să plîngeți. Totuși, cînd voi povesti seniorului Yuranosuke despre moartea lui Kampei și cînd îi voi preda acești bani, ce mulțumit va fi șeful nostru! *(Scoțînd bani din sîn):* Iată o sută de rio pentru rugăciunile și ofrandele din timpul celor o sută de zile, pentru soțul și ginerele dumneavoastră. Haide, rugați-vă!

AMÎNDOI: Adio, rămîneți sănătoasă! Adio! *(Cei doi samurai ies plîngînd).*

---

[1] Zeul războiului.

După o legendă japoneză din secolul al XIV-lea.
Dramatizare de IOAN TIMUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

OKAMURA SHIKO

MIGAWARI–ZAZEN ÎNLOCUITORUL

O piesă Kabuki

Personajele

YAMAKAGE UKYO, bărbatul • TAROKAJA, slujitorul lui • TAMANOI, nevasta • CHIEDA ȘI SAEDA, slujnice

Acompaniază cîntăreți și instrumentiști.
Apare Ukyo, bărbatul.

UKYO: Locuiesc lîngă hotar și acum un an, cînd am călătorit în ținuturile de apus, am tras la un han numit Osa, din Nogami, țara lui Mino; acolo o ființă încîntătoare pe nume Hanago, mi-a dat să beau *saké*. Ea îmi tot scrie, iar și iar, că îi e dor să mă revadă, dar, vai, scorpia de nevastă nu-mi îngăduie nici o clipă să mă îndepărtez de fustele ei: nu-mi stă în putere să zbor la Hanago, și asta mă frămîntă zi și noapte. O, și ce n-aș da să găsesc o cale să o văd.
Cugetă.
Dar ia stai, cred că am găsit. O chem pe zgripțuroaică și îmi pun ideea în aplicare.

UKYO: Nevastă, nevastă, pe unde ești?

CORUL: Îndată sosește.
Nu s-ar putea spune că Ukyo și Tamanoi nu țin unul la altul, acum însă mintea bărbatului pare hoinară și în sufletul lui se simte ceva din înaripata și nepăsătoarea adiere a primăverii.
Ea, fără vreo presimțire, rostește.

---

* Această piesă a făcut parte din repertoriul, de mare succes, al trupei japoneze de teatru *kabuki* care a întreprins un turneu de răsunet în Statele Unite, în 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

TAMANOI: Pentru ce m-ai chemat?
UKYO: Fii bună şi vino pînă aici.
TAMANOI: Ce s-a mai întîmplat?
UKYO: Uite ce. De la o vreme încoace am mereu vise urîte aşa că trebuie neapărat să fac un pelerinaj. Asta voiam să-ţi spun.
TAMANOI: Dar ce trebuie să faci în pelerinaj şi cîtă vreme ţine?
UKYO: Păi trebuie să colind mai multe temple, prin toată ţara, aşa că poate să ţină un an sau, cine ştie, poate chiar doi.
TAMANOI: Vai, cît e de trist, cît e de trist.
Se întoarce către slujnice.
Chieda şi Saeda vă rog nu-l lăsaţi pe stăpînul nostru să mă părăsească.
Plînge; Ukyo dă să plece; cele două slujnice îl opresc.
SLUJNICELE: Cum ţi-e voia, stăpînă.
CORUL: Şi spunînd că nu-l vor lăsa să iasă, ele îi taie calea.
Cele trei femei încep un dans prin care reuşesc să-l împiedice pe Ukyo, zăpăcindu-l.
UKYO: Abia acum văd că din dragoste pentru mine te porţi aşa. Cît îţi sînt de recunoscător. Totuşi, te rog fierbinte, îngăduie-mi să plec să-mi fac pelerinajul.
CHIEDA: Dacă într-adevăr aşa ţi-ai pus în gînd, fă-l ca să fie şi pe placul nevestei.
SAEDA: Poţi face un pelerinaj aici, acasă.
TAMANOI: Vrei să spui că se poate face chiar la noi acasă?
CHIEDA: Să vă spun şi cum.
Te vei opri în dreptul altarului din casă închinat lui Budha şi vei psalmodia «Slăvit fie Budha de un milion de ori»; vei dansa mai apoi cu bucurie ritualul cuvenit, aşa cum l-ai văzut făcînd pe preotul Kuya.
SAEDA: Şi pe lîngă asta, mai sînt şi ispăşirile de iarnă, şi curăţirea prin apă, şi practica ascetică a tăcerii.
CHIEDA: Mai sînt apoi lucruri miraculoase ca... (Gesturile întregesc înţelesul.) Îndeplineşte ritualurile aici acasă...
ÎMPREUNĂ:... fierbinte te rugăm.
UKYO: Bine, dar ar fi o nelegiuire din partea mea. Cum să cutez eu, om de nimic, să mă încumet a făptui aici asemenea ispăşiri?
TAMANOI: Nici în ruptul capului nu-ţi dau voie să pleci.
UKYO: Vai mie, vai...
CORUL: Inima mea e departe, e aşa de departe, scumpa, iubita mea Hanago. Împuns de ghimpii de acasă, visul meu de trandafirie fericire s-a spulberat. Şi, stînd aşa, suceşte capul cînd într-o parte cînd în alta, tot iscodind ce să facă şi cugetînd adînc.
UKYO: Ştiu ce am să fac. Mă zăvorăsc şapte zile şi şapte nopţi încheiate, chiar aici acasă, în altarul nostru.
TAMANOI: Ei, aşa da. Iar eu am să veghez foarte aproape de tine, să ai apă clocotindă şi ceai proaspăt cît o să-ţi dorească inima.
UKYO: Ba nu, ba nu. Se ştie că femeia e chipul păcatului. Dacă e să mă uit la o femeie, la ce bun să mai meditez. Nu. N-ai să te apropii.
TAMANOI: Dacă e pe aşa, nu-ţi dau voie să meditezi şapte zile.
UKYO: Cum, nu-mi îngădui să-mi împlinesc o dorinţă sfîntă? Ai îndurare, cu umilinţă în suflet ţi-o cerşesc.
Cu adevărat cerşeşte şi Chieda, înduioşată, spune:
CHIEDA: Scumpă stăpînă, domnul nostru e atît de însetat încît, implorîndu-ne, îşi frînge mîinile în rugăciune.
SAEDA: Da, stăpînă, vezi de nu eşti prea aspră spunîndu-i mereu la toate nu.
CHIEDA: Dacă ţine atît să mediteze...

https://biblioteca-digitala.ro

SAEDA:. . . atunci înduplecă-te şi-i îngăduie. . .
ÎMPREUNĂ:. . . să plece în pelerinaj.
TAMANOI: Ce spuneţi voi e fără îndoială drept. Aşa că, arătîndu-ţi mărinimie, îţi dau voie, doar o singură noapte, să împlineşti acel act pe care îl numeşti meditaţie.
UKYO: Ai spus: doar o singură noapte?
TAMANOI: Cu nici un chip două.
UKYO: Ei, dacă altfel nu se poate, îmi voi săvîrşi meditaţia doar cît ţine o singură noapte.
TAMANOI: Aşadar te aştept aici devreme, mîine dimineaţă.
Îşi fac cîte o plecăciune unul celuilalt şi, cînd să plece, Ukyo strigă:
UKYO: Încă ceva, soţia mea. După cum ştii, anevoie pluteşti spre Nirvana dacă meditaţia îţi e tulburată. Promite-mi, deci, că nu vii după mine.
TAMANOI: N-am să te tulbur.
UKYO: Chiar aşa, te rog.
CORUL: Cu sufletul încă neliniştit din pricina bărbatului, nevasta se îndepărtează însoţită de slujnice.
După ce ele se pierd din vedere, Ukyo nu-şi mai poate înăbuşi hohotul de rîs.
UKYO: E isteaţă, nu zic, da' tot femeie e. Da, da, iar eu am tras-o pe sfoară. Ei, şi acum să-l chem mai întîi pe Tarokaja să-i spun ce am de spus.
UKYO: Vino-ncoace, Tarokaja, unde naiba eşti?
TAROKAJA: Iată-mă-s, stăpîne.
Apare slujitorul
UKYO: Ai sosit?
TAROKAJA: Da, stăpîne.
UKYO: Iute de picior mai eşti azi.
TAROKAJA: Dacă nu mă înşel, stăpînul meu e azi în toane bune.
UKYO: Fireşte că-s în toane bune. Chiar acum am căpătat încuviinţarea să petrec o noapte de capul meu, şi abia aştept să mă reîntîlnesc cu scumpa mea Hanago.
TAROKAJA: Nici nu se putea lucru mai plăcut. Dar ce motiv aţi găsit să puteţi scăpa o noapte?
UKYO: Nu mă lăsa ea să plec de nu-i spuneam un lucru cu temei. I-am spus deci că la noapte voi medita în altar şi doar aşa am căpătat învoială să stau pînă-n zori.
TAROKAJA: Mai bine nici că se putea.
UKYO: Tocmai de asta vreau să-mi faci un hatîr. Ce zici, mă ajuţi?
TAROKAJA: Dacă nu-i cu supărare, cam ce aş avea de făcut?
UKYO: Ascultă: A jurat că n-o să vină după mine, dar o ştiu eu pe scorpia bătrînă. Tot o să se ascundă pe undeva ca să mă iscodească cît e noaptea de lungă. Aşa că, fiind vorba doar de o singură noapte, n-ai vrea să fii înlocuitorul meu?
TAROKAJA: N-aş vrea să nu vă dau ascultare, dar aveţi milă, nu-mi cereţi tocmai asta.
UKYO: Şi de ce mă rog?
TAROKAJA: Drept să vă spun. . . Mi-e frică de nevasta dumneavoastră.
CORUL: Te iubeşte nespus de mult şi atunci cînd eşti acasă e şi ea veselă şi zîmbitoare; are atunci obrajii trandafirii ca ai zeiţei Otafuku. Dar, vai, cînd va descoperi înşelăciunea se va aprinde de furie, poate chiar mă va omorî în bătaie. Te rog, ai milă. . . nu-mi cere aşa ceva.
TAROKAJA: Ai milă. . . ai milă.
UKYO: Ce, ţi-o fi frică de bătrîna zgripţuroaică mai mult decît de mine? Ia seama! Cu mîinile mele te omor!

https://biblioteca-digitala.ro

TAROKAJA: Iartă, stăpîne, iartă. Fac tot ce veți porunci.
UKYO: Adevărat?
TAROKAJA: Da.
UKYO: Nu mă minți?
TAROKAJA: Vai, nu.
UKYO: Atunci să știi că am glumit.
TAROKAJA: E tristă gluma asta.
UKYO: Dorul meu nestăvilit de a mă revedea cu Hanago e pricina. Hai. Stai jos aici.
Îl poftește să ia loc pe un colț al sipetului lăcuit.
TAROKAJA: Zău dacă pricep ceva.
UKYO: Acum pune asta pe umeri.
Își acoperă slujitorul cu straiul pe care, după datină, îl îmbracă cei ce meditează nopțile. Îl cercetează îndeaproape, din toate unghiurile.
Așa e bine. Din orice colț ai fi privit, pari aidoma. Vezi, de o fi să vină scorpia, cu nici un chip să nu dai straiul la o parte.
TAROKAJA: Se înțelege.
UKYO: Iar eu îți făgăduiesc să mă întorc curînd. Dar să stai aici neclintit. Și să nu scoți o vorbă.
TAROKAJA: Ai milă, stăpîne, înapoiază-te cît mai degrabă.
UKYO: Am plecat.
TAROKAJA: Încă o clipă, stăpîne. Dacă tot mergeți la frumoasa Hanago — poate nu se cuvine să cer așa ceva, dar v-aș ruga să-i spuneți cele mai dulci cuvinte din partea mea slujnicei ei — Kobai.
UKYO: Așa carevasăzică, de ăștia mi-erați, tu și Kobai?
TAROKAJA: Știu că e o îndrăzneală, dar...
Frămîntat de gîndul că vorbele lui ar putea lua altă întorsătură, se scoală în picioare și se îndreaptă către stăpîn. Apoi izbucnesc amîndoi în rîs.
UKYO: Ei, gata. Cine a mai auzit să meditezi umblînd de colo colo? Așează-te și stai cuminte.
TAROKAJA: Da.
UKYO: O vorbă să nu scoți.
TAROKAJA: Întocmai cum spui, stăpîne.
AMÎNDOI: Atunci, cu bine. Cu bine.
CORUL: Cu bine... cu bine... și negura coboară.
Neobservat de nimeni, bărbatul pleacă să petreacă.
UKYO: O, fericitul, fericitul de mine. Alerg să o revăd pe dulcea Hanago.
CORUL: Și zicînd acestea, se îndepărtează.
Ukyo se îndreaptă grăbit spre hanamichi.
TAROKAJA: Și stăpîne, fii milostiv și întoarce-te degrabă. Te rog întoarce-te mai înainte ca nevasta să descopere tot. Și nu uita, stăpîne. Cînd ai s-o vezi pe Hanago, roag-o să-i spună lui Kobai cele mai dulci cuvinte de la mine...
Începe să se plimbe.
Vai de mine. Cine a mai auzit să meditezi umblînd de colo colo. Dar nu-i prea moale de stat aici.
Se așează la loc și trage haina peste el
SCORUL: A rămas pe loc doar haina fără bărbat. O, cei doi se iubesc cu adevărat, dar el trebuie să mediteze, să își înalțe gîndurile către Budha. Copleșită de singurătate în lipsa bărbatului iubit, nevasta vine să iscodească.
Se ivește nevasta

https://biblioteca-digitala.ro

TAMANOI: Mi-am lăsat bărbatul să se supună ritului ascetic al meditației pe timpul acestei singure nopți, și am făgăduit să nu vin după el, dar simt că trebuie să-i vină tare greu, așa că am hotărît să-l priveghez, în taină și fără zgomot, din acest colț întunecat.

Se ascunde și veghează

Ei, dar ce mai e și asta? O, într-adevăr pare foarte incomod. Văzîndu-l așa, inima nu mă mai rabdă. Da, da, îi voi trimite mîncarea pregătită. Hei, Chieda, Saeda, pe unde sînteți?

CORUL: Răspunzînd la chemare, slujnicele, ținîndu-și mîinile cuviincios, după datină, aduc ceaiul de aur roșu și prăjiturile cu aromă dulce.

Chieda aduce o ceașcă pentru ceai iar Saeda poartă o farfurie cu. prăjituri Nevasta se oprește în fața lui Tarokaja.

TAMANOI: Iubitul meu bărbat, știu, am făgăduit să nu vin lîngă tine, orice s-ar întîmpla dar cum să stau departe cînd ție ți-e așa de greu de unul singur aici! Știi zicala: « un singur strop de *saké*[1] mătură amărăciunea ca prin farmec»? Spune, să-ți aduc un *saké* mai încolo?

TAROKAJA: Da!

Fericit, a uitat o clipă pe cine înlocuiește; își revine și începe să scuture din cap cu putere: nu, nu.

TAMANOI: Dar măcar puțin ceai ai să vrei?

CORUL: O, ești nemilos și de neînțeles. Chiar dacă meditezi și-ți înalți sufletul la Budha, nu-i frumos din partea ta să nu-mi spui o vorbă și să nu-ți arăți fața. La urma urmei e dreptul femeii să se vaite.

TAMANOI: Și zău, mă amărăști peste măsură!

Rostind aceste vorbe, se apropie.

Cel puțin, bărbate, arată-ți fața. Fetelor, dați haina la o parte.

CORUL: Slujnicele apucă și. . . deodată trag. O, și ce uimire!

TAMANOI: Cum? Tarokaja! Piei nătărăule! Unde îmi e bărbatul? Spune-mi îndată dacă nu vrei s-o pățești!

TAROKAJA: Îndurare. Spun tot. E dus la scumpa lui Hanago.

TAMANOI: Ceruri! Pînă și tu spui « scumpa Hanago». Cățea s-ar cuveni să spui! Cățeaua!

TAROKAJA: Sigur că da, sigur că da. Chiar așa și voiam să spun, « Hanago cățeaua». Și, fiindcă voia să meargă la Hanago, m-a pus pe mine să mă ascund sub acest văl.

CORUL: I-am spus, stăpîne, nu vreau, dar m-a amenințat că mă ucide, așa că n-am avut încotro și m-am învelit.

TAROKAJA: Chieda și Saeda, vă implor, puneți și voi o vorbă bună să fiu iertat.

CORUL: Pînă și Tarokaja cel veșnic fericit e îngrozit de cotoroanța care spumegă de furie și se ghemuie la podea cerînd necontenit iertare cu un glas scîncit.

TAMANOI: Cum? A spus că te ucide dacă nu-i iei locul?

TAROKAJA: Chiar așa.

TAMANOI: Pentru că ai mărturisit cinstit, Tarokaja, am să iert partea ta de vină. Dar acum du-te și lasă-mă pe mine să stau unde ședeai tu și să port acest vestmînt al meditației.

TAROKAJA: Stăpînă, stăpînă, îmi ceri un lucru îngrozitor. Cere-mi orice în afară de asta. Jur să fac orice altceva îmi poruncești.

TAMANOI: Aha, deci ți-e frică doar de bărbatul meu. . . și de mine nu? Ei bine, atunci stai tu, că te pedepsesc. Asta vrei?

---

[1] băutură alcoolică

https://biblioteca-digitala.ro

TAROKAJA: Îndurare. Fac tot ce poruncești dar cruță-mi viața.
TAMANOI: Atunci pune repede haina pe mine.
TAROKAJA: Cum ți-e voia stăpînă.
CORUL: Slujnicele îi ajută și ele să și-o aranjeze, după care se dau mai înapoi.
TAROKAJA: Ești aidoma cu stăpînul. Frumoasă ca o floare.
CHIEDA: Semeni leit cu stăpînul nostru.
TAMANOI: Semăn cu el, hai?
Bravo; bravo!
Acum treceți cu toții dincolo.
TAROKAJA: Îți mulțumesc, stăpînă.
CORUL: Fac toți o plecăciune și se retrag în tăcere în camera alăturată.
Cei trei pleacă.
Curînd răsună clopotul care vestește zorile...
N-a prea dormit astă noapte; e neîngrijit; părul despletit îi atîrnă ca o salcie. Și de jur împrejurul lui plutește mireasma mînecilor împletite, în vreme ce chipul iubitei tot îi mai stăruie înaintea ochilor.
Apare Ukyo, mai mult beat decît treaz, cu părul răvășit; și cu atît mai caraghios cu cît poartă un vestmînt de-al lui Hanago.
CORUL: M-a însoțit o bucată lungă de drum și apoi ne-am luat rămas bun. Am privit în urmă și ea era încă acolo. O, cerule, cît am fi vrut să nu ne despărțim. Am băut *saké* și ni s-a înfierbîntat sîngele și am cîntat cîntecul Ogikazashite....
CORUL: Iar acum norii împrăștiați de pe cer îmi amintesc despărțirea drăgăstoasă de azi dimineață. Hop! A călcat într-o băltoacă. Beat criță, zăpăcit, merge pe trei cărări, mai rătăcește calea, dar în cele din urmă ajunge acasă.
Ukyo vomită, apoi privește către straiul sub care se ascunde Tamanoi.
UKYO: Ah, ce bine e să fii stăpînul cuiva. Uite-l cum șade acolo, întocmai cum i-am poruncit, adînc nefericit. Hei, Tarokaja, uite că m-am întors. N-a fost pe aici zgripțuroaica?
Sub deghizarea ei, Tamanoi dă din cap că nu, nimic rău nu s-a petrecut.
Cum? Chiar n-a venit?
Nici că se putea mai bine; dar nu-i așa că ești obosit?
Tamanoi scutură iar din cap.
Nu ești? Asta e și mai bine.
Se spune că atunci cînd inima ți-e plină de iubire se vede pe tine de la o poștă. Și sînt așa de fericit astă seară încît mă tem că scorpia aia bătrînă o să mă descopere și asta ar fi de-a dreptul înspăimîntător.
Simt că astă seară trebuie să-ți povestesc minunata mea aventură de dragoste; mă asculți?
Tamanoi înclină capul că da, ascultă.
Chiar vrei să-mi asculți povestea? Ce om de treabă ești.
Dar mai întîi scoate-ți haina...
De fapt, dacă mă gîndesc bine, cred că ai să fii stînjenit de ce am să-ți povestesc, așa că mai bine las-o pe tine și stai acolo pe loc.
Tamanoi înclină din cap că asta o să și facă.
Mă asculți, da? Sînt așa de fericit.
Ei bine...
Mai întîi am ajuns și am bătut la ușa dublă a dormitorului ei.
Cioc-cioc, am bătut. Cioc-cioc.
CORUL: Apoi, cu voce de privighetoare urcînd din adîncul unei văi, ea mi-a urat bun venit și a deschis cu iuțeală. A ridicat panoul de bambus și un vînt prielnic i-a purtat parfumul pe aripile lui. Apoi m-a călăuzit pînă în iatacul cel mai adînc,

https://biblioteca-digitala.ro

iatacul cel mai ascuns al inimii ei, și a revărsat asupra mea binecuvîntările dragostei.

Tamanoi bate cu mînie din picior.

UKYO: Era vorba să asculți!

Ei, și în cele din urmă Hanago îmi vorbi:

CORUL: Nu mi-ai răspuns la scrisoarea pe care ți-am trimis-o și nici n-ai venit să mă vezi. Și am crezut că ori ai rupt și ai aruncat scrisoarea, ori poate m-ai uitat, și am vărsat lacrimi amare.

Auzind așa am încercat s-o iau în brațe, dar mă împinse în lături.

Tînjind după tine, dragostea mea, am venit,
Cu sufletul mistuit de dorință,
Oare tu plîngi ca să mă pedepsești,
Sau într-adevăr nu-ți sînt pe plac?
Doar vezi și tu cît te iubesc,
Și acum sînt cu adevărat iar aici lîngă tine,
Cu toate că nimic nu se va alege de dragostea noastră.

Am ispitit-o astfel cu dibăcie și pe dată se înmuie, zîmbitoare și supusă.

UKYO: Și apoi m-a dus pînă în cel mai adînc iatac și m-a îmbrăcat în acest vestmînt.

Tamanoi bate iar din picior.

Ai de gînd să asculți sau nu?

Apoi am mîncat și am băut *saké*, și am avut multe, multe să ne spunem, apoi am dansat și am cîntat...

CORUL: O, ce ferlciți am fost împreună, dar înainte de a fi pus capăt gîlcevii noastre jucăușe de îndrăgostiți, auzirăm ciripitul păsării. Și spunînd că trebuie să mă duc, m-am ridicat, dar ea m-a tras înapoi de mînecă și m-a împiedicat, iar apoi...

Ah, nu. Nu pot să mai rămîn, crede-mă, nu pot.
Cotoroanța bătrînă o să turbeze de furie...

UKYO: Și de-ai ști ce rău mă cicălește!

CORUL: Ei bine, răspunde ea, dacă ești așa de nerăbdător să te întorci la neprețuita ta nevastă, mi-ar place să dau și eu ochii cu ea măcar o dată.

Ce să vezi, mutra ei de vulpe?
Ei da, atunci află de la mine că ai ce vedea.
Stai să ți-o descriu.
Are o față cu totul și cu totul deosebită,
Are nasul scurt și turtit,
Și ochii ei te săgetează dușmănoși.
Pielea îi e neagră ca smoala
Și din cap pînă-n picioare seamănă leit cu o maimuță stranie, ca cele ce trăiesc în munți.

UKYO: Aici se sfîrșește istoria mea. Dar fii cu băgare de seamă să nu cumva să afle zgripțuroaica. Ai grijă.

Ei, și acum e vremea să-ți dai straiul la o parte.

Tamanoi scutură din cap că nu.

UKYO: Nu vrei? Asta-i acum, doar n-o să-l ții toată viața pe tine fiindcă acum n-ai chef să-l scoți.

Aha, deci nu vrei. Nu-i nimic, ți-l scot eu.

CORUL: Îl scoate și... vai și amar!

Acolo înăuntru nu e Tarokaja ci...

TAMANOI: Ah-hah, ticălosule!

Nu mă păcălești tu pe mine cu una cu două!

https://biblioteca-digitala.ro

UKYO: Nu, zău că nu. Chiar acum m-am întors de la Tsukushi.

TAMANOI: Şi, mă rog, cum ai ajuns pînă la Tsukushi în insulele din sud vreme de o singură noapte? Vorbeşte sau te fac bucăţele.

UKYO: Ba nu, stai. Am fost la templul lui Zenko din Shinano.

TAMANOI: Minciună sfruntată! Oh, oh cît sînt de mînioasă. Cît sînt de mînioasă! Nu-i nimeni pe-aici să pună mîna pe el? O, ce furioasă sînt!

UKYO: Te rog, te rog, iartă-mă.

CORUL: Sărmanul de el, dă să vorbească, bolboroseşte şi, implorînd iertare neîncetat, o ia la fugă.

Tamanoi zvîcneşte după el, întîi pe scenă, apoi mai departe, spre hanamichi.

Nu te las eu să-mi scapi, urlă ea turbată de furie. Şi, lovind podeaua cu picioarele, fuge din răsputeri după el, izgonindu-l din casă.

(După SIX KABUKI PLAYS, trad. de Donald Richie şi Miyoko Watanabe, the Hokuseido Press, Tokyo, 1963)

În româneşte de LIDIA VIANU

https://biblioteca-digitala.ro

JAPONIA
ȘI
CONȘTIINȚA
MODERNĂ
A
SPECTACOLULUI

ESEURI • REPERE

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL CLAUDEL

Bunrakù

Astfel se numeşte teatrul de marionete din Osaka de unde a purces drama modernă Kabuki.

Marioneta este o mască integrală și însuflețită: nu numai fața ci și membrele și întregul corp. O păpușă autonomă, o făptură-diminutiv în mîinile noastre. Marioneta nu este, ca actorul-om, prizonieră a ponderei și a efortului, ea nu este aderentă la sol ci se manifestă cu egală ușurință în toate dimensiunile, plutește într-un element imponderabil întocmai ca desenul în albul hîrtiei. Ea trăiește prin centrul ei. Cele patru membre precum și capul, colțuri de stea în jurul acestui centru, nu sînt decît elementele ei de expresie, ea fiind o stea grăitoare și radiantă, căreia orice contact îi este interzis. Japonezii n-au încercat s-o facă să meargă, lucrul acesta fiind peste putință deoarece ea nu are nici o legătură cu pămîntul ci este fixată ca pe o tulpină invizibilă și scoate limba în toate direcțiile. Piciorul nu mai este un simplu mijloc de înaintare și de susținere ci instrumentul și resortul tuturor atitudinilor, demersurilor și intricațiilor spirituale, ceea ce sub noi exprimă neliniștea, elanul, rezistarea, sfidarea, oboseala, trezirea, dorința de a pleca sau de a rămîne pe loc. Priviți: această făptură a fost alcătuită pentru ca să vedeți mai bine. Uitați-vă la acest omuleț. Poate face orice. Priviți la acest bărbat și la această femeie suspendați în văzduh, întreaga viață fremătînd la capătul unui baston. Și noi ăștia, în spatele bastoanelor. Ce plăcut este ca, bine ascuns, să faci pe cineva să existe, să creezi păpușa aceasta micuță care se zugrăvește cu cele două pupile ale ei în inima fiecărui spectator. Inimă în care se plimbă și se zbuciumă. Singurul lucru care se mișcă în mijlocul rîndurilor de spectatori nemișcați, unul în spatele celuilalt. Și s-ar zice că spiridușul acesta este însuși sufletul lor îndrăcit: în mijlocul încordatei atenții copilărești, explodarea acestui afurisit mic foc de artificii!

Marioneta japoneză nu este din acelea care, la capătul brațului omului, nu au decît mîna lui drept corp și drept suflet. Și nici nu se bălăngăne, fragil spînzurată de niște sfori, ca cineva pe care un destin incert l-ar ridica și apoi l-ar lăsa să cadă ca să-l ajute din nou. Însuflețitorul o mînuiește de aproape, de la inimă la inimă, și ea sare cu atîta putere încît ți se pare că acum-acum o să-i scape. Și nu este numai un singur mînuitor, ci sînt și doi ba chiar și trei. Aceștia nu au nici trup nici chip, fiind îmbrăcați într-un soi de ciorap negru, cu mîinile

https://biblioteca-digitala.ro

și cu fața ascunse de aceeași negru. Marioneta este sufletul colectiv al acestei fîșii de umbră, al acestui grup de conspiratori a căror existență o uiți repede. Nu mai vezi, umbră în umbra unui desen, decît pata de negru pe care strălucește, în straiele roșii, albe sau aurite, micul senior majestos sau frenetic. Dialogul este purtat de două stele, fiecare din grupul ei aglutinat de nevăzuți conspiratori.

În dreapta, așezați ca toți orientalii pe picioarele încrucișate, pe un soi de tribună, între două făclii, vezi doi oameni în straie deosebite. Unul din ei povestește și vorbește. Sarcina celuilalt este emoția. Cel dintîi are în fața lui un pupitru pe care se află textul piesei. Iar, în mijlocul petei lor negre, păpușile nu ascultă ca la noi europenii, de mîini și de degete ci de sfatul de suflete, se contopesc cu vorbele rostite de cuvîntătorul de pe tribună. Și acele vorbe par ceva viu care se desprinde din cartea deschisă, însușindu-și limbajul ei. Nu mai sîntem în prezența unor interpreți ci a textului însuși.

Cel de al doilea oficiant, ține ghitara japoneză cu gît lung, shamisenul de piele albă, din care scoate din cînd în cînd cu un vîrf de fildeș cîteva sunete, cu siguranță asemănătoare sunetelor lirei antice. Dar în același timp și în primul rînd, el este un întreg cor cu gura închisă. Nu are drept la cuvînt. Nu i se îngăduie decît geamătul și exclamația și acel zgomot animalic, fără silabe, care vine de-a dreptul din piept și din împotrivirea la suflul feluritelor noastre vibratoare și supape. Întreabă, e mulțumit, neliniștit, suferă, dorește, se mînie, îi e teamă, cugetă, mormăie, plînge, rînjește, ocărăște, bănuie, insinuează, turbează, răcnește, mîngîie. Sarcina lui este să ațîțe publicul. Și este el însuși întreg publicul care scoate ohuri și ahuri [1]. Singur graiul îi lipsește.

Scrisoare adresată profesorului Miyajima

Dragul meu Miyajima,

Am citit cu viu interes studiile pe care le-ai închinat minunatei arte a marionetei japoneze, așa cum este ea practicată la Osaka, la teatrul Bunraku. Știi bine cîtă admirație îmi inspiră această artă și îți sînt recunoscător că mi-ai dat prilejul să mi-o exprim. Oricare ar fi talentul lui, actorul viu ne stînjenește, întotdeauna amestecînd dramei-ficțiune pe care o întrupează, un element intrus, o notă de actual și de cotidian ceea ce-l face să rămînă mereu *deghizat*. Dimpotrivă, marioneta nu are decît viața și mișcarea pe care o dobîndește din acțiune. Ea se însuflețește în cursul povestirii și este ca o umbră pe care o reînvii istorisindu-i tot ce a făcut, tot care, puțin cîte puțin, din amintire se transformă în prezență. Nu mai ai în față un actor care vorbește ci o vorbire care acționează. Personajul de lemn încarnează prozopopeea. El plutește pe un hotar incert între fapt și povestire. Publicul vede în el tot ce vociferatorul istorisește așezat la pupitrul său, susținut de shamisen, instrumentul acela care redă vibrarea nervilor pișcați, și de tovarășul lui de alături care cu strigătele nearticulate și mormăielile lui, traduce nu numai emoția scenei ci și dorința de a exista, strădania de a retrăi, a făpturii imaginare.

Marioneta este ca o fantomă. Ea nu atinge pămîntul cu picioarele. De nimeni nu este atinsă și nici ea nu știe să atingă. Întreaga ei viață, întreaga ei mișcare îi vine din inimă și din acel tainic conciliabul din spatele ei, conciliabul al mînuito-

---

[1] Există în literatura japoneză o expresie: să cunoști *ahitatea* lucrurilor. Cu alte cuvinte măsura în care un lucru conține în esența lui nevoia sau firescul unui oftat.

https://biblioteca-digitala.ro

rilor, mascaţi sau nu, de la această fatalitate colectivă pe care ea trebuie s-o exprime. Probitatea a fost în mod atît de abil împărţită încît povestea se petrece în întregime în închipuire şi în vis, fără suportul nici unei materialităţi neplăcute.

Prin alte mijloace, Jarori ajunge la acelaşi rezultat ca şi Nô.

Doresc ca compatrioţii mei să asiste în număr cît mai mare cu putinţă la emoţionantul spectacol dat de Bunrakú.

Tokio, 17 noembrie, 1926

Nô

Drama este ceva care survine. Nô-ul este cineva care survine. Întrucîtva uşa aceea în cadrul căreia veneau să se înscrie personajele Orestiei, la începuturile teatrului grec, cînd o comunicare s-a stabilit, prin zid, cu invizibilul. De data aceasta, scena se compune din două părţi: Drumul — sau Podul — şi Estrada. Drumul este o lungă galerie acoperită, lipită de peretele din fund şi împărţită de suporturi verticale în trei părţi egale. Încadrată de patru coloane care susţin un acoperiş, Estrada este o platformă de lemn, lucie ca o oglindă[1]. Ea este aşezată în partea dreaptă a sălii şi formează un unghi drept cu parterul în spre care înaintează. Această situare este esenţială. Fiindcă spectacolul nu se desfăşoară pentru spectator care, zdrobit şi obscur, se va contopi cu acţiunea de pe scenă. Nu e vorba de o dramă şi de un public aflaţi de o parte şi de alta a unui abis de ficţiune şi de foc şi între care să se stabilească o corespondenţă. Spectacol şi spectator intră unul într-altul astfel că, în raport cu noi, actorii umblă şi evoluează lateral şi pe două planuri cu care, prin locul pe care îl ocupă, fiecare spectator alcătuieşte o geometrie personală, potrivit unghiului corespunzător al ochiului şi urechii sale. Totul se petrece în interiorul publicului care nu se poate sustrage nici un moment unei impresii în acelaşi timp de învăluire şi de distanţă: simultan cu noi, alături de noi. Impresie şi de nepermanenţă. Chiar cînd simulacrele solemne au încetat să mai defileze, Drumul — sau Puntea — nu-şi pierde posibilităţile majestoase de introducere şi de retragere după cum, sub baldachinul ei, nici Estrada — care este chioşcul visului, asemănător acelor chioşcuri de cinabru şi de mărgean din picturile chinezeşti unde se văd prea fericiţi chefuind în caftane de mătase de culoarea cerului şi a peruzelei, deasupra norilor — nu încetează să arate o prezenţă sau o absenţă.

La dreapta şi la stînga, pe lemnăria de culoarea untului proaspăt, au fost zugrăviţi bambuşi verzi şi, pe peretele din fund, un pin înalt. E de ajuns pentru ca natura să fie prezentă.

Lucrurile se petrec în următoarea succesiune:

Cu paşi mărunţi, alunecaţi, sosesc mai întîi instrumentiştii şi cei ce fac parte din Cor. Primii iau loc în fundul Estradei, pe o porţiune numită Koza, delimitată de o schimbare a desenului parchetului. Orchestra este alcătuită dintr-un flaut, două tamburine în formă de clepsidră, una mai mică ţinută pe umărul drept, cealaltă mai mare, ţinută pe genunchiul stîng. Izbite violent cu degetele întinse, amîndouă produc un soi de detunătură scurtă. Pentru a însoţi apariţia zeilor, a demonilor şi a fantomelor, o tamburină este lovită cu două baghete. Atîta tot. Rostul

[1] **Sub această estradă, un anumit număr de oale mari de pămînt sînt aşezate cu gura în sus ca să amplifice sonoritatea scîndurilor (mereu atinse sau lovite de picioarele goale), ca s-o atragă pe zeiţa soarelui, Amateroza, cumplita Femelă a Cerului, afară din peştera în care se refugiase. Ameno-uzume, dansează pe un butoi răsturnat cu fundul în sus.**

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentelor de percuție este marcarea ritmului și a mișcării. Flautul funebru reprezintă la anumite intervale modulația timpului care se scurge, dialogul — în spatele actorilor — al orei și al clipelor. La concertul acestor instrumente se adaogă des niște lungi urlete scoase de instrumentiști pe două note, una gravă și una ascuțită: hu-ku, hu-ku. Aceste bruște interveniri vocale dau o stranie și dramatică impresie de spațiu și depărtare întocmai ca glasurile pe care le auzi noaptea la țară, ale chemărilor informe ale naturii sau strigătul unei sălbăticiuni care în mod obscur se chinuie să ajungă pînă la cuvînt, opintirea mereu dezamăgită a vocii, o strădanie desnădăjduită, o mărturie dureroasă și tulbure.

Corul nu ia parte la acțiune. Se mărginește doar să-i adaoge un comentar personal. Povestește trecutul, descrie cadrul, dezvoltă ideea piesei, explică personajele, răspunde și corespunde prin poezie și prin cîntec, visează și psalmodiază așezat, lîngă Statuia care vorbește.

Nô-ul are numai două personaje: Waki și Shite. Fiecare din ele este însoțit sau nu de unul sau mai mulți Tzure, oameni de încredere, servitori, ajutoare, sfat, umbră, pompă, amplificare solemnă în urma trenei.

Waki este cel ce privește și așteaptă, cel ce vine ca să aștepte. Niciodată nu poartă mască. El este un om, Pregătit de orchestra care a desfășurat dinainte un drum sonor sub picioarele lui, după ce greaua cortină de brocart s-a ridicat, îl vezi trecînd pe sub tripla arcuire a galeriei. Ajuns pe scenă, se întoarce încet spre noi și ne dăruie fața. De cele mai multe ori, la început rostește două versuri. Cel dintîi este repetat de două ori. Apoi Corul, în surdină, își repetă și el, pentru el, de trei ori cugetarea. După aceea, într-o lungă Tiradă in care fiecare pas — un vers de șapte silabe întărit de un vers de cinci — se lasă oarecum luat în considerare, Waki declară cine este și pe ce drum a apucat ca să ajungă pînă la noi. Poate fi, de pildă, un călugăr care a explorat regiunile de dincolo de lume pentru a da de urma concubinei defuncte a unui împărat desnădăjduit. Sau o femee nebună care rătăcește pe un cîmp pustiu în căutarea fiului ei mort. Fiindcă sexul personajului pierdut în costumul lui nu are importanță ci numai menirea lui.

Însoțit sau nu de escorta sa, Waki se așează, după aceea, la piciorul stîlpului din dreapta, din față și cu privirea ațintită spre partea pe unde se intră, așteaptă.

Așteaptă și cineva se ivește.

Zeu, erou, pustnic, fantomă, demon, Shite, este întotdeauna ambasadorul Necunoscutului; de aceea poartă o mască. El reprezintă ceva tainic și acoperit de văluri, care vine să ceară lui Waki propria sa revelație. Mersul și mișcările lui sînt în funcție de privirea care l-a atras și care-l ține prizonier al trimisului acela imaginar. Iată, de pildă, fantoma femeii siluite care, pas cu pas, se apropie de ucigașul ei. Timp de un ceas, acesta își va ține ochiul ațintit asupra ei. Întreaga sală are ochii pe el și el nu trebuie nici măcar să clipească. Iată sufletul copilului Atsumari sub înfățișarea unui cocoș și singur flautul fermecat ne destăinuie cine este.

Waki întreabă, Shite răspunde, Corul comentează și, împreună cu orchestra, construiește o împrejmuire de imagini și de cuvinte, în jurul acestui patetic vizitator care, sub masca lui, vine să aducă Neantul, celui care l-a stîrnit să vie.

Urmează atunci un soi de *intermezzo*: cu tonul unei simple conversații, un trecător vine și cere sau dă lui Waki explicații, într-o povestire parcă șoptită.

Și a doua parte a spectacolului Nô începe.

Waki și-a încheiat rolul. Nu mai este decît un martor. Shite care plecase o clipă de pe scenă, se reîntoarce. Acum a ieșit din moarte, din schițare, din uitare. Și-a schimbat costumul și uneori și forma. Cîteodată se înfățișează chiar

https://biblioteca-digitala.ro

ca un cu totul alt personaj decît cel anunțat de prima parte, această primă viziune nefiind decît învelișul exterior, parcă umbra prealabilă. Acum întreaga scenă îi aparține, cu tot ce se află pe ea. Un întreg crîmpei din viața a cărei temelie sau expresie a fost acest personaj, s-a trezit odată cu el și umple cu volumul lui imaginar chioșcul care doarme în mijlocul Lacului Viselor. Cu o mișcare a evantaiului său magic, personajul a măturat prezentul ca pe un abur și cu domoala adiere a acestei aripe tainice a poruncit ca tot ce nu mai ființă, să reînvie în jurul lui. Datorită prestigiului unui cuvînt care se șterge pe măsură ce un altul îi urmează, grădina de sub lume s-a conturat puțin cîte puțin în cenușa sonoră. Shite nu mai vorbește, se mărginește să sugereze teme, cu cîteva vorbe, cu cîteva intonații și Corul desfășoară, în locul lui, priveliștea fizică și morală într-un soi de imperceptibilă psalmodie. Shite se plimbă prin această priveliște, afirmă, confirmă, acționează și prin schimbările de atitudine și de direcție, indică toate vicisitudinile dramei somnambulice. Printr-un uimitor paradox, nu sentimentul este în interiorul actorului. ci, dimpotrivă, actorul pătrunde și se află în interiorul sentimentului. Într-adevăr, în fața noastră, Shite se înfățișează ca actor al propriei sale gîndiri și mărturie a propriei sale exprimări.

Totul dă impresia unui vis materializat pe care o mișcare prea bruscă sau străină convenției, l-ar distruge numai decît. Este esențial ca nici un moment atenția actorilor să nu se destrame, ca ei să se miște într-un soi de transă și chiar pentru a se tîngui sau a ucide, brațul pe care-l ridică să pară amorțit de somn. Toate gesturile sînt dictate de un soi de pact hipnotic în armonie cu muzica de pe scenă, care este durerea noastră, flux neîntrerupt de tresăriri, și în armonie și cu Corul care este memoria noastră. Actorul nu se sprijină de sol cu obișnuitul pas care este o luptă împotriva ponderei. El alunecă pe o suprafață luminoasă și singure degetele de la picioare care se ridică și se lasă, constată fiecare din aceste progrese. S-ar zice că fiecare gest are de învins, nu numai ponderea și cutele imensului vestmînt, ci însăși moartea și că acest fiecare gest este copia lentă, în eternitate, a unei pasiuni defuncte. Este viața așa cum, readusă din țara umbrelor, ni se arată în privirea meditației: ne înfățișăm nouă înșine, în amara izbucnire a dorinței, a suferinței, a nebuniei noastre. Vedem fiecare din actele noastre, în stare de imobilitate. Și, din mișcare, nu ne rămîne decît semnificația ei. Asemenea unui profesor care reia o temă și o explică, cineva reproduce încet în fața noastră, ceea ce am făcut, ca să înțelegem care era atitudinea eternă pe care fiecare din bietele noastre gesturi întîmplătoare nu făcea decît să o imite în chip inconștient și improvizat. Așa cum ne-ar face să înțelegem o statuie, care s-ar înfiripa pentru un moment în fața ochilor noștri, ce duioșie e în brațul pe care trecînd fără s-o privească prin fața celei pe care o iubește, soțul îl pune pe umărul ei! Și banalul gest de durere pe care-l vedem în toate ziarele ilustrate, ce semnificație adîncă dobîndește cînd îl vedem încet și cu grijă executat. El întruchipează greutatea nenorocirii pe care o ținem pe umeri cu trudă, cupa pe care o ducem la buze, dorința de a te ascunde, oglinda de care ne apropiem ca să ne privim cu desnădejde, sentința fatală ce ne este întinsă ca s-o citim.

Născocirea Nô-ului este aproape contemporană cu aceea a ceremoniei ceaiului și ambele purced din același spirit: ideea unei acțiuni atît de precis organizată încît să fie desăvîrșită. Practicat și acum cu un fel de evlavie de către păturile culte ale societății japoneze (am văzut pe un inginer de poduri și șosele, membru al Camerii Nobililor, dansînd cu talent rolul Duhului Salciei și directorul Școlii de Bele Arte mi-a spus că de doi ani studia arta Tamburinei), spectacolul Nô, așa cum era și în cele mai străvechi timpuri, nu are numai o valoare artistică și religioasă ci și una educativă. El revelă și inculcă actorului și spectato-

https://biblioteca-digitala.ro

rului însemnătatea gestului, arta de a-ţi controla gîndurile, cuvintele şi mişcările, importanţa răbdării, observaţiei şi a cadrului. Fiindcă dacă îl consideri dintr-un anumit punct de vedere, Nô-ul este mai puţin o dramă decît o înfăţişare în faţa unui tribunal de pasionaţi exigenţi care urmăresc performanţa cu hîrtia în mînă.

Dacă aş cunoaşte mai temeinic această formă de spectacol, simt că aş avea multe de spus despre declamaţia actorilor, despre versul acesta lung urmat de unul scurt care pare să constituie toată prozodia Nô-ului şi care dă povestirii caracterul ei specific de deliberare, aspectul unei propoziţii pe care o rosteşti incompletă, şi pe care o întregeşti după aceea, ca şi cum vorbirea s-ar opri brusc pentru a da gîndirii răgazul s-o ia înainte. [1].

Limba japoneză îngăduie lungi ghirlande de fraze sau, mai curînd, acea stofă omogenă şi fără punctuaţie a expunerii, în care acelaşi cuvînt poate servi în acelaşi timp de complement şi de subiect şi care face un singur obiect cu multe falduri dintr-un întreg bazar de imagini şi de idei [2].

Îmi mai rămîne să vorbesc despre costum şi, în mod deosebit, de mîneci, de mască şi de evantai.

Rolul estetic al vestmîntului este să înlocuiască liniile cu suprafeţe şi să amplifice proporţiile cu volume. Chiar şi în străvechiul costum japonez de curtean, fiecare picior îşi avea rochia lui de mătase şi marii seniori de altădată, cînd umblau, tîrau după fiecare picior o lungă dîră de stofe. Astfel, fiecare picior constituia el singur şi prin sine, un întreg cortegiu. Dar larga şi vasta mînecă oferă braţelor actorului mijlocul de a-şi continua propria lui arhitectură. Actorul nu se serveşte numai de vorbirea sa. Iată-l, învestmîntat ca o minunată pasăre în strălucitele-i şi bogatele-i pene, repezindu-se, izbucnind, rotindu-se, jucîndu-şi culorile ca nişte ape. Lumina se joacă şi ea în toate nuanţele şi strălucirile; cînd apare, îl vedem trecînd pe sub porticul cu trei deschizături din fundul scenei şi înaintînd spre noi ca să ne vorbească într-un limbaj de bujori şi de flăcări, de frunzişuri şi de pietre preţioase. Mîna lui are o sută de chipuri de a se ivi din.mînecă şi de a se întinde spre viaţă sau, dimpotrivă, de a opune rugăminţii şi curiozităţii refuzul vălului şi al obstacolului. Întreaga acţiune pe care urmează s-o întreprindă şi care este deja îndeplinită, pare organic spînzurată ca un trofeu vid dar greu, de braţul care se întinde. Dacă Apărutul în faţa ochilor lui Waki se dilată şi se desfăşoară în toată lăţimea lui, el o face în plin acord cu raza aurită a orbitorului lui evantai, pentru a străluci în toată splendoarea lui. Parcă, învestmîntat în întregime în culoare şi în lumină, s-ar pregăti să dispară în propria lui apoteoză şi pentru aceasta se dilată în faţa atenţiei noastre. Sau, desfăcînd şi ondulînd lateral braţele la dreapta şi la stînga, ar mînui fatala lui plasă de prins fluturi pentru a ne face să dispărem din ea. În admirabila piesă *Hagorumu*, jucată pe frigul limpede din ianuarie, vezi Ingerul în sfîntu-i vestmînt redobîndit, îndoind deasupra capului un braţ sublim şi înălţîndu-se aevea spre cer într-o trîmbă de zăpadă şi de argint.

Tot în timpul iernii şi oarecum pentru a servi de închinare noului an, se execută un alt Nô, foarte străvechi şi straniu, numit *Okina*. Acest Nô are un

---

[1] S-ar părea că în locul unui număr regulat de silabe, poezia Nô-ului se mulţumeşte cu alternarea ritmurilor lungi şi scurte. Cu condiţia ca inflexiunile recitatorului să nu fie stingherite, autorii (secondaţi de altfel şi de muzică) par să fi beneficiat de o oarecare libertate în ce priveşte numărul silabelor (Noël Péri, *Cinci piese Nô*)

[2] Cu două semnificaţii, cuvîntul pivot joacă rolul unui soi de balama'e pe care se rotesc două uşi, astfel ca prima parte a frazei poetice nu are în mod logic sfîrşit iar cea de a doua, tot logic, nu are început. Ele se întrepătrund şi fraza nu lasă nici o posibilitate de construcţie. Oricărui european acest lucru îi pare o culme de ingeniozitate perversă. În realitate, însă, impresia produsă de aceste versuri amalgamate este fermecătoare. Ele se perindă prin faţa cititorului ca o serie de tablouri care se contopesc, vagi, graţioase, sugestive (Chamberlain : Poezia clasică a japonezilor).

https://biblioteca-digitala.ro

caracter religios şi, pentru a-l juca, actorul care deţine rolul principal se pregăteşte după o zi întreagă de purificare şi de post. Reprezentaţia are loc la răsăritul soarelui şi începe cu un soi de cortegiu. Preotul — fiindcă este un preot— aduce pe braţe, cu mare ceremonie, o cutie de lac aurit, din care, după cea mai măreaţă prosternare ce mi-a fost dat vreodată să văd, scoate o mască de bătrîn. (Masca folosită la spectacolul văzut de mine, era însăşi originalul, această mască fiind păstrată de veacuri, în familia Hoslu, una din cele patru mari familii cărora le sînt încredinţate tradiţiile Nô-ului). De îndată ce şi-a pus masca pe obraz, preotul începe ritualul propriu zis care, după cît am putut înţelege, este un soi de preumblare sacră în sînul naturii purificate şi reînnoite, o paradă luminoasă, un soi de înviorare, judecînd după mîinile ocupate lateral cu tot soiul de îndeletniciri şi după piciorul care, cu o superbă mărinimie, loveşte (două lovituri uşoare şi una puternică) pămîntul ca să ia în stăpînire seminţele şi apele. Şi, privind activitatea de pe scenă a acestui personaj care nu mai este un om şi pe care poporul l-a propus vremelnic pe loc de Zeu sau de Înger, mă întrebam dacă nu se afla în acel costum şi în acea mască ideea unui soi de naivă conivenţă cu natura, ca şi cum omul, aşa cum este el, cu inteligenţa lui, ar fi speriat această sălbatecă natură şi ca şi cum, pentru a o îmblînzi, pentru a o îndemna să coopereze în paşnic acord cu noi, ar fi trebuit să se deghizeze în felul ei şi să urmeze pilda vînătorului care se face sălbăticiune sau tufiş pentru a-şi prinde prada. Dar pretutindeni în toate piesele Nô, masca are aceeaşi funcţie de a pune personajul la adăpost de vremea de azi, de a-l statornici şi întări în pasiunea pe care o întruchipează, în vremea al cărei simbol este, în evenimentul istoric sau fabulos al cărui creator a fost. Între el şi noi, între Shite şi Wachi, se află această mască dură şi inalterabilă, pecete a ceea ce nu mai poate să se schimbe. Expresia primitivă japoneză nu era a «sculpta» ci a «turna» o mască. Trecutul sau visul se reînsufleţeşte pentru o clipă; pe el îl scormonim cu întrebări; el ne vorbeşte dar fără să înceteze de a împrăştia o adiere de dincolo de mormînt, fără să-şi lepede acest chip fabricat, menit să ne ascundă realitatea pitită în spatele lui, actul care ascunde pe actor. Cu cît se arată mai mult, cu atît mai mult ne face să vedem ceea ce îl ascunde.

Deasupra măştii, pieptănătura, coiful, creasta coifului care înalţă deasupra omului din toate zilele, personajul oficial şi îi situează proporţia cu amplul veşmînt pe care l-a îmbrăcat pentru a marca latura lui ceremonială.

Recuzita teatrului Nô cuprinde o prodigioasă colecţie de podoabe de pus pe cap, de la simpla floare pînă la căciuli, mitre şi coroane princiare sau împărăteşti şi pînă la tigrul, leul sau cocorul care încheie, în vîrf, personajul, reprezentînd semnul, numele, lucrul în numele căruia vine în faţa noastră personajul, titlul lui, învestitura.

Străvechile statui chinezeşti sau coreene, imitate mai tîrziu de japonezi, ţin în mîini o lamă de lemn care, asemenea unui text mereu prezent, este menit să atragă privirea şi atenţia şi să menţină, odată cu atenţia, dreapta şi ferma intenţie. Această lamă de lemn era pentru gînditor ceea ce este sabia pentru spadasin, spada prelungind în afara lui acea linie de convergenţă a tuturor forţelor sale, în spatele căreia el se afla în stare de vigilenţă. şi siguranţă.[1] Mai tîrziu, această linie rigidă s-a deschis şi a devenit în acelaşi timp unghi şi suprafaţă. Unghi înspre toate direcţiile, întrunite şi măsurate la punctul lor de plecare situat între degetele mîinii. Suprafaţa spirituală mereu gata să stabilească deosebirea dintre ceea se se află deasupra şi ceea ce se află dedesubt întocmai ca aripa

[1] Din panoplia vechilor războinici japonezi făcea parte şi un evantai din fier.

https://biblioteca-digitala.ro

care folosește la urcat și la coborît și ale cărei fîlfîiri desvăluie toate șovăirile unui avînt gata să se oprească sau să fugă. Suprafață reprezintă și evantaiul care, în același timp, triunghi și semicerc, în sensul orizontului ca și al verticalei, este instrumentul tuturor raporturilor și tuturor conexiunilor, vizibile în sensul muchiei. Spiță cu spiță, evantaiul se deschide și se încheie ca un plan și ca un gînd care, rînd pe rînd, se desvăluie pe jumătate, se strînge în el însuși sau reia rigiditatea unei injoncțiuni. Și textul fictiv de pe îngustul dreptunghi s-a desfășurat și el descriind o întreagă cuprindere panoramică prin scriitură și culoare. De aceea, în mîna acestui magistrat al visului care este actorul teatrului Nô, în perpetuă ipostază de împărțitor al dreptății și de impricinat, este firesc ca evantaiul să ni se înfățișeze în același timp sceptru și văl. În mîna acestei statui, este singurul lucru care tresaltă și, la capătul brațului, devine un întreg frunziș uman și, așa cum am mai spus, el imită în felul unei aripe toate mișcările unei gîndiri care freamătă, care caută pămîntul sau care se înalță lin sau fîlfîind în largi rotiri. Evantaiul este pata de aur și de lumină care transformă edificiul culorilor, care palpită mai domol sau mai sprinten pe inimă și care tresaltă în locul chipului neclintit. Floare invoaltă, flacără în mînă, săgeată ascuțită, orizont al gîndirii, vibrare a sufletului. În drama Nô care poartă acest titlu, *Culegătorul-de-Trandafiri* își regăsește, după o lungă despărțire, soția pierdută: emoția lor este înfățișată doar prin freamătul a două evantaie care o clipă își contopesc suflarea.

În românește de I. IGIROȘIANU

https://biblioteca-digitala.ro

Neprevăzutul

Ascultă ! Glasul de fazan
A înghiţit întinsul cîmp
Dintr-o îmbucătură
Yamei [1]

Givochini, celebrul actor al Teatrului Malîi, a fost odată nevoit să țină locul, în ultimul moment, popularului bas moscovit Lavrov în opera *Baiadera îndrăgostită*. Dar Givochini nu ştia să cînte. Prietenii săi clătinau din cap cu milă: « Cum ai să poţi cînta rolul, Vasili Ignatievici?» Dar Givochini nu era cîtuşi de puțin descurajat; « Notele pe care n-am să le pot lua cu vocea le voi arăta cu mîinile » — răspunse el vesel. [2]

Ne-a vizitat teatrul *kabuki* — o minunată manifestare a culturii teatrale. [3]

Toți criticii au fost unanimi în a aprecia înalta lui măiestrie. Dar nu s-a spus nimic despre ceea ce constituie miracolul său. Elementele sale de « muzeu », deşi indispensabile pentru aprecierea valorii sale, nu pot singure să furnizeze o explicaţie satisfăcătoare a acestui fenomen, a acestui miracol. Un « miracol» trebuie să promoveze progresul cultural, suscitînd şi stimulînd problemele actuale, ale zilelor noastre. Fenomenul *kabuki* este expediat prin cîteva platitudini « Cîtă muzicalitate *!*», « Cîtă plasticitate *!*», « Ce splendidă mînuire a obiectelor !». Și se ajunge la concluzia că nu avem nimic de învăţat din el, că (aşa cum a anunțat unul din criticii noştri cei mai respectaţi) de fapt el nu aduce nimic nou: Meyerhold a luat tot ce se putea folosi din teatrul japonez !

Dar pe lîngă generalităţi şi locuri comune s-au manifestat cîteva atitudini reale. *Kabuki* este convențional ! Cum pot asemenea convenţii să-i impresioneze pe europeni ! Măiestria lui nu este altceva decît o perfecţiune rece a formei ! Piesele pe care le prezintă sînt feudale ! Ce coşmar !

Mai mult decît orice alt obstacol, tocmai acest convenţionalism ne opreşte să utilizăm pînă la capăt tot ce poate fi împrumutat de la *kabuki*.

---

* Reprodus după « Forma cinematografică » de S. Eisenstein

[1] Citat din « Haiku Poems. Ancient and Modern. » Reprodus şi adnotat de Miyamon Tokio Museum, Company 940

[2] Dintr-o colecţie de anecdote despre V.I. Givocini

[3] În timpul turneului ei european, o trupă *kabuki* sub conducerea lui Ichikawa Sadanji a dat spectacole la Moscova şi Leningrad; o revistă din Leningrad, « Jizn Iscustva », a închinat un număr (august, 19, 1928) acestui eveniment, la care Eisenstein a contribuit cu articolul de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar convenţionalismul pe care l-am învăţat « din cărţi» se dovedeşte a fi de fapt convenţionalismul unor relaţii extrem de interesante. Convenţionalismul teatrului *kabuki* nu este în nici un caz manierismul stilizat şi premeditat pe care îl cunoaştem din propriul nostru teatru, grefat artificial undeva în afara cerinţelor tehnice ale premizei. În *kabuki* acest convenţionalism este profund logic — ca în orice teatru oriental, de pildă, în teatrul chinez.

Printre personajele teatrului chinez figurează « spiritul scoicii» ! Uitaţi-vă la machiajul interpretului acestui rol, cu acea serie de cercuri tangente concentric pornind de pe partea dreaptă şi stîngă a nasului său, reproducînd grafic jumătăţile unei cochilii de scoică, şi veţi vedea că acest lucru este pe deplin « justificat». Aceasta nu este cu nimic mai puţin o convenţie, decît sînt epoleţii unui general. De la originea lor strict utilitară, ca apărătoare împotriva loviturilor topoarelor de luptă, şi pînă la ornamentarea lor cu steluţele ierarhice, epoleţii nu se deosebesc în principiu de broasca albastră zugrăvită pe fruntea actorului care întruchipează « spiritul broaştei ».

O altă convenţie este luată direct din viaţă. În prima scenă din Chushingura (*Cei patruzeci şi şapte de ronini*) Shocho, jucînd o femeie măritată, apare fără sprîncene şi cu dinţii vopsiţi în negru. Acest convenţionalism nu este cu nimic mai nereal decît obiceiul femeilor evreice care îşi tund părul astfel încît urechile le rămîn expuse, sau al acelor fete care intrînd în Comsomol poartă basmale roşii ca un fel de « uniformă». Spre deosebire de practica europeană, în care căsătoria a fost instituită ca un fel de pavăză împotriva riscurilor unor legături mai libere, în vechea Japonie (din epoca pieselor *kabuki*) femeia căsătorită îşi distruge farmecele din clipa cînd nu mai este nevoie de ele ! Ea îşi rade sprîncenele şi îşi înnegreşte dinţii (iar uneori chiar şi-i scoate).

Să ne ocupăm acum de lucrul cel mai important, de convenţionalismul care se explică prin concepţia specifică despre lume a japonezilor. Aceasta apare cu o claritate deosebită în cursul *percepţiei* directe a spectacolului, la un grad pe care nu l-a putut reda nici un fel de descriere.

Şi aici descoperim ceva cu totul neaşteptat — tangenţa teatrului *kabuki* cu acele experimente extreme în teatru, cînd teatrul este transformat în cinematograf. [1] Şi anume acolo unde cinematograful face cel mai nou pas în dezvoltarea sa: în filmul *sonor*.

Cea mai netă deosebire între *kabuki* şi teatrul nostru constă — dacă se poate spune astfel — într-un *monism al ansamblului*.

Ne este cunoscut impresionantul spirit de ansamblu al Teatrului de Artă din Moscova — un ansamblu al « retrăirii» colective unificate; paralelismul ansamblului utilizat în operă (realizat de orchestră, cor şi solişti); atunci cînd şi decorurile îşi aduc contribuţia la acest paralelism, teatrul este definit prin termenul compromis de « sintetic»; ansamblul « animalic» îşi trăieşte în fine triumful — acea formă discrepantă în care întreaga scenă cloncăne, latră şi mugeşte într-o imitaţie naturalistă a vieţii dusă de fiinţele umane « prezente».

Japonezii ne-au arătat o altă formă de ansamblu, extrem de interesantă — *ansamblul monistic*. Sunetul-mişcarea-spaţiul-vocea nu se *acompaniază* (sau chiar dublează) aici unul pe celălalt, ci funcţionează *ca elemente de o semnificaţie egală*.

Prima asociaţie care îi vine în minte aceluia care vede un spectacol *kabuki* este *fotbalul*, cel mai colectiv dintre sporturile de ansamblu. Vocea, răpăiala bastonaşelor de lemn, mişcarea mimică, exclamaţiile naratorului, paravanele pliante — toate

---

[1] Convingerea mea este că cinematograful este stadiul actual al teatrului, că teatrul în forma sa veche a murit şi continuă să existe numai în virtutea inerţiei. (Comentariile autorului cu unsprezece ani mai tîrziu asupra acestei concepţii pot fi găsite în *Realizări — Forma Cinematografică*.)

https://biblioteca-digitala.ro

acestea reprezintă tot atîția fundași, mijlocași, portari, înaintași care își pasează unii altora balonul dramei și aleargă înainte spre poarta spectatorului uimit.

Nu se poate vorbi despre « însoțire» în *kabuki* — după cum nu se poate spune că piciorul drept îl « însoțește» pe cel stîng sau că amîndouă însoțesc diafragma! Aici se creează o singură senzație monistică de « provocare» teatrală. Japonezul privește fiecare element teatral nu ca o unitate incomensurabilă printre diversele categorii de excitanți (asupra diverselor organe de simț), ci ca o singură unitate a *teatrului.*

. . . litania lui Ostujev nu mai puțin decît fundele roz ale primadonei, răpăitul tobelor la fel ca și monologul lui Romeo, țîrîitul ușor de greier nu mai puțin decît lovitura de tun deasupra capetelor spectatorilor. [1]

Așa scriam în 1923, punînd semnul egalității între elementele fiecărei categorii, fundamentînd teoretic *unitatea de bază a teatrului, pe care o numeam atunci «atracții»*.

Japonezul, în practica sa de fapt instinctivă, face apel cu teatrul său la întreaga ființă umană, exact cum m-am gîndit eu atunci. Adresîndu-se diferitelor organe de simț, el ajunge treptat să mobilizeze creerul omenesc în totalitatea sa, fără să-i pese pe ce cale obține acest lucru. [2]

În locul *însoțirii*, în teatrul *kabuki* se manifestă metoda directă a *transferului*; transferul scopului afectiv principal de la un material la altul, de la o categorie de « provocare» la alta.

Privind un spectacol *kabuki* îți amintești fără să vrei un roman american despre un om la care nervul optic și cel auditiv erau modificate, astfel încît el percepea undele luminoase ca sunete, iar vibrațiile aerului — culori; el *auzea lumina* și *vedea sunetele*. Este exact ceea ce se întîmplă în *kabuki!* Într-adevăr, noi « auzim mișcarea» și « vedem sunetul».

Un exemplu: Yuranosuke părăsește castelul care s-a predat. El avansează din fundul scenei către marginea ei exterioară. Deodată panoul din fund cu o poartă pictată în dimensiuni naturale (prim-plan) este pliat și tras afară și în locul lui apare un al doilea panou cu o poartă minusculă pictată pe el (arière-plan). Aceasta semnifică că omul s-a îndepărtat și mai mult. Yuranosuke continuă să meargă. Peste fundal se lasă o pînză brună-verde-neagră indicînd că acum castelul a ieșit cu totul din cîmpul vederii. Alți pași înainte. Yuranosuke iese acum pe « drumul înflorit». Această mișcare este marcată de . . . *samisen* [3], adică de sunet!

Prima distanțare — pași, adică o distanțare *în spațiu*, executată de actor.

A doua distanțare — *o pictură* plată: schimbare de fundaluri.

A treia distanțare — o indicație explicată *intelectual:* înțelegem că perdeaua « șterge» ceva vizibil.

A patra distanțare — *sunetul !*

Iată un exemplu de pură metodă cinematografică în ultimul fragment din *Chushingura:*

---

[1] « *Montajul atracțiilor* », LEF, 3, 1923

[2] Nici chiar ce se mănîncă în acest teatru nu este accidental! N-am avut ocazia să aflu dacă se consumă o mîncare rituală. Se mănîncă ce se nimerește sau există un menu anume? In acest din urmă caz, trebuie să includem în ansamblu și simțul gustului!

[3] « . . . muzica *semisen* depinde mai ales de ritm iar nu de melodie pentru interpretarea emoției. Sunetul este inepuizabil și prin grupări de sunete cu schimbări de ritmuri muzicienii *samisen* obțin efectele pe care le doresc. . . Rrram-tam-tam; blîndețe, asprime, răutate, calm; căderea zăpezii, zborul păsărilor, vîntul în vîrful copacilor; încăierare și scandal, pacea clarului de lună, tristețea despărțirii, farmecul primăverii, infirmitatea bătrîneții, bucuria îndrăgostiților — toate acestea și multe altele sînt exprimate de *samisen* pentru acei ce sînt capabili să vadă dincolo de cortina care închide și separă lumea muzicală de urechile occidentale datorită convențiilor sale uimitoare, mai mult sonore decît melodice » . . . Zoë Kincaid, Kabuki, The Poluar Stage of Japan (London: MACMILLAN AND CO., 1925) pp. 199—200

https://biblioteca-digitala.ro

După o scurtă luptă (« de cîţiva metri»), avem un «break» — o scenă goală, un peisaj. După aceea o altă luptă. Este exact ca şi cum, într-un film, am intercala un fragment de peisaj pentru a creea o anumită atmosferă într-o scenă; aici este intercalat un peisaj nocturn cu zăpadă (pe o scenă goală). Şi aici, după cîţiva metri, doi din cei « patru zeci şi şapte de *ronini*» observă o cabană în care se ascunde sceleratul (fapt care este deja cunoscut spectatorului). La fel ca în cinematograf, în timpul unui asemenea moment de dramatism acut trebuie aplicată o oarecare frînare a acţiunii. În *Potemkin*, după pregătirea pentru comanda: « Foc !» asupra marinarilor acoperiţi de o prelată, există cîteva secvenţe « indiferente» ale vasului de război înainte de a se da comanda finală: prora, ţevile puştilor, o apărătoare etc. Acţiunea este frînată pentru sporirea tensiunii dramatice.

Momentul descoperirii ascunzătorii trebuie să fie accentuat. Pentru a rezolva *just* acest moment este necesar ca accentul să fie modelat din *acelaşi* material ritmic — o întoarcere la acelaşi peisaj nocturn, înzăpezit, gol

Dar acum există oameni pe scenă ! Cu toate acestea japonezii au găsit soluţia justă — şi iată că intră triumfător un *flaut !* Şi vezi aceleaşi cîmpuri înzăpezite, aceeaşi noapte şi pustietate sonoră, pe care le-ai *auzit* o clipă mai înainte cînd *priveai* scena goală . . .

Uneori (de obicei în momentul de tensiune nervoasă maximă) japonezii îşi dublează efectele. Cu perfecta lor stăpînire a echivalenţelor între imaginile vizuale şi cele auditive, ei le dau deodată pe *amîndouă* ridicîndu-le « la pătrat» şi calculînd perfect efectul impactului lor sensorial asupra ţintei cerebrale a spectatorului. Nu ştiu dacă s-ar putea descrie mai bine această combinaţie — a mişcării mîinii lui Ichikawa Ennosuke cînd îşi face *hara-kiri* — decît prin acel sunet fîşîit în culise care corespunde *grafic* cu mişcarea pumnalului.

Iată aşadar: « Notele pe care n-am să le pot lua cu vocea, le voi arăta cu mîinile !» Numai că aici ele au fost luate cu vocea *şi* arătate cu mîinile ! Iar noi rămînem înmărmuriţi în faţa unei asemenea perfecţiuni . . . a montajului.

Cunoaştem cu toţii aceste trei întrebări încuietoare: «Ce formă are o scară în spirală?», « Cum ai putea descrie cuvîntul « compact?», « Ce este o mare furioasă?» La aceste întrebări nu se pot formula răspunsuri analizate logic. Poate că Baudouin de Courtenay [1] le cunoaşte, noi însă sîntem nevoiţi să răspundem prin gesturi. Exprimăm noţiunea dificilă de « compact» prin strîngerea pumnului, etc.

Şi ceea ce este mai uimitor, o asemenea descriere *este pe deplin satisfăcătoare*. Sîntem şi noi puţin *kabuki !* Dar nu destul !

În « tratatul» nostru despre filmul sonor am scris despre o metodă contrapunctică de combinare a imaginilor vizuale şi auditive. Pentru a stăpîni această metodă trebuie să dezvoltăm în noi un nou *simţ: capacitatea de a aduce percepţiile vizuale şi auditive la un « numitor comun»*.

Teatrul *kabuki* o posedă la perfecţie. Şi noi, — trecînd pe rînd Rubiconurile succesive care curg între teatru şi cinematograf şi între cinematograf şi cinematograful sonor — trebuie s-o stăpînim de asemenea. Putem învăţa stăpînirea acestui nou simţ necesar de la japonezi. După cum în mod cert impresionismul este tributar stampei japoneze, iar post-impresionismul, sculpturii negre, tot astfel filmul sonor nu este mai puţin obligat japonezilor.

Şi nu numai exclusiv teatrului japonez, pentru că aceste trăsături fundamentale, după părerea mea, au pătruns adînc în întreaga concepţie despre lume a japonezilor. În orice caz, în acele fragmente incomplete ale culturii japoneze care mi-au fost accesibile, aceasta pare să fie o penetraţie în însăşi baza vieţii lor.

---

[1] Profesor de filologie la universitatea din St. Petersburg.

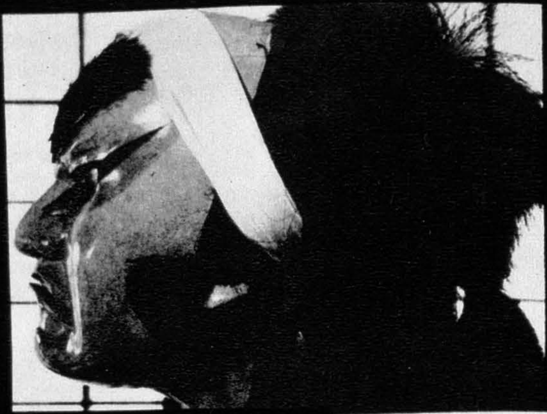
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

⑫

14

https://biblioteca-digitala.ro



11. Felinar de hîrtie de orez cu inscripţii (la stînga). Kyô Horiya, Gion, Kyoto. Hîrtii cu inscripţii rituale. Kannoji, Abiko, Osaka.

12.-13. Măşti nô. Unele reprezintă tinereţea, bătrîneţea, frumuseţea, altele o emoţie precisă ca mînia, durerea, fericirea etc.

14.-15. Capete de marionete Bunraku. Ochii, gura şi uneori şi sprîncenele sînt articulate. Fiecare model corespunde unui personaj tradiţional al dramei.

16. Suheroku, erou Kabuki; era un om puternic şi popular printre femei. Banda purpurie desemnează pe bărbatul frumos şi dandy.

17. Kanjincho, reprezentaţie importantă de Kabuki în care eroul Benkei pretinde actorului o extraordinară expresivitate, atingînd tensiuni de rară violenţă.

16

https://biblioteca-digitala.ro

18

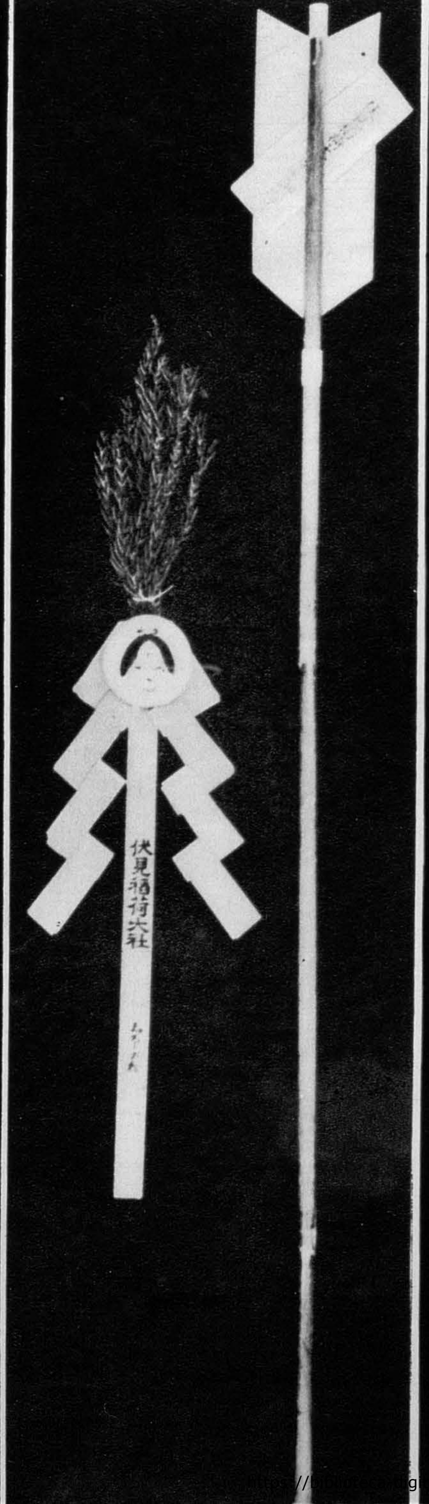
Imaginile planşei de la pagina 160, cît şi imaginile 11, 12, 13, 14 şi 15 din această planşă, fotografii de TAKEJI IWAMIYA, sînt reproduse din volumul "Forme japoneze în casă, în templu, în artă" de DONALD RICHIE şi ATSUKO N. NII.

18.-19. Bunraku-teatrul de marionete, unde păpuşi superbe mînuite de trei persoane istorisesc poveşti cotidiene; e o imagine a Japoniei dintodeauna cu amestecul său de hieratism stelar şi forţă concretă.

https://biblioteca-digitala.ro

19

https://biblioteca-digitala.ro


伏見稲荷大社

Nu este nevoie să căutăm în afară de *kabuki* exemple de percepţii identice ale picturii naturaliste tridimensionale şi plate. « Străină?» Dar este nevoie ca oala aceasta să fiarbă în felul ei propriu pentru ca noi să putem asista la o rezolvare pe deplin satisfăcătoare a unei cascade făcute din linii verticale, în care un peşte-dragon din staniol răsucit, animat de o sfoară, înoată disperat contra curentului. Sau, după strîngerea panourilor reprezentînd pereţii unei ceainării strict cubiste « din valea evantaielor», se dezvăluie un panou suspendat în fund reprezentînd o galerie « în perspectivă» ce coboară oblic spre centrul ei. Scenografia noastră de teatru n-a cunoscut niciodată un asemenea cubism decorativ şi nici un asemenea primitivism al perspectivei pictate. Şi cu atît mai puţin o asemenea « simultaneitate» aparentă aici în toate cele.

Costumul. În « Dansul Şarpelui», Odato Goro intră înfăşurat cu o funie care este la rîndul ei exprimată, prin transfer, în modelul veşmîntului cu un desen plat în formă de funie, iar eşarfa este de asemenea împletită tridimensional în formă de funie — cea de-a treia formă.

Scrierea. Japonezul stăpîneşte aparent o cantitate nelimitată de hieroglife. Hieroglifele, provenite din conturul convenţionalizat al obiectelor, puse alături exprimă noţiuni, adică imaginea unei noţiuni—o ideogramă. Pe lîngă aceasta există o serie de alfabete fonetice europenizate: *Manyo-kana, Hiragana* şi altele. Dar japonezul scrie *toate* literele folosind ambele forme deodată ! Nu se consideră ca ceva ieşit din comun a compune fraze din *desene* hieroglifice concomitent cu litere luate din mai multe alfabete cu totul diferite.

Poezia. Tanka este o formă aproape intraductibilă de epigramă lirică de dimensiuni fixe: 5, 7, 5 silabe în prima strofă *(kamino-ku)* [1]. Aceasta trebuie să fie cea mai neobişnuită dintre toate formele de poezie, atît în formă, cît şi în conţinut. Cînd este scrisă ea poate fi apreciată deopotrivă pictural şi poetic. Caligrafia nu este mai puţin preţuită decît valoarea poetică.

Dar conţinutul? Un critic spune pe bună dreptate despre lirica japoneză: « Un poem japonez ar trebui mai curînd *văzut* (adică reprezentat vizual — S.E.) decît auzit »[2].

Apropierea iernii

Ei pleacă către Răsărit / O punte zburătoare de cocori / Un torent peste cer . . . / Iar nopţile pustii / Se vor împodobi cu promoroacă

Peste puntea de cocori în zbor se pare că Yakamochi (care a murit în 785) se topeşte în eter.

O cioară în ceaţa primăverii

Cioara cocoţată acolo / E aproape ascunsă / De kimonoul ceţii / Cum în veşmîntul de mătase / Eşarfa ar ascunde ciocîrlia

Autorul anonim (aprox. 1800) vrea să exprime că cioara nu se vede clar prin ceaţa dimineţii la fel cum ar fi o pasăre cîntătoare dacă ar purta un veşmînt de mătase al cărui văl i-ar ascunde chipul.

Strict delimitată ca număr de silabe, caligrafic atrăgătoare, uimitoare printr-o incongruenţă care este totodată şi minunat de apropiată (o cioară pe jumătate ascunsă de ceaţă, şi pasărea înveşmîntată pe jumătate ascunsă de un văl), lirica japoneză prezintă o interesantă « fuziune» de imagini care se adresează celor mai diverse simţuri. Acest original « panteism» arhaic este fără îndoială bazat pe o *nediferen-*

---

[1] Măsura stantei clasice este cunoscută sub denumirea de *shic goto*, sau mişcarea şapte-şi-cinci, pe care toţi japonezii o consideră drept ecoul pulsaţiei divine a rasei lor», Ingram Bryau.

[2] Julius Kurth, *Japansche Lyrik*, p. IV

https://biblioteca-digitala.ro

ţiere a percepţiei — o binecunoscută lipsă a senzaţiei de « perspectivă ». Nici nu s-ar putea să fie altfel. Istoria niponă este deosebit de bogată în evenimente istorice, iar povara feudalismului, deşi depăşită politiceşte, mai străbate încă şi acum ca un fir roşu tradiţiile culturale ale Japoniei. Diferenţierea care cuprinde societatea odată cu trecerea ei la capitalism, şi care aduce cu ea, ca o consecinţă a diferenţierii economice, o diferenţiere în percepţia lumii înconjurătoare — nu este încă vizibilă în multe sectoare ale vieţii culturale a Japoniei. Ca urmare japonezul continuă să gîndească « feudal », adică nediferenţiat. Acest lucru se poate vedea în arta copiilor, şi se întîmplă de asemenea cu oamenii vindecaţi de cecitate, pentru care toate obiectele din lume — de aproape şi de departe — nu există în spaţiu, ci se îngrămădesc parcă strîns în jurul lor.

În afară de *kabuki*, japonezii ne-au arătat şi un film, *Karakuri-musume*. Dar aci nediferenţierea, adusă la o strălucire atît de neprevăzută în *kabuki*, este realizată *negativ*.

Karakuri-musume este o farsă melodramatică. Ea începe într-o manieră de Monty Banks, dar se termină într-o confuzie incredibilă şi în intervale lungi acţiunea este fărîmiţată şi trasă în direcţii cu totul opuse.

Încercarea de a lega aceste elemente contradictorii este în general o sarcină dintre cele mai grele.

Chiar şi un maestru ca Chaplin, a cărui artă de unificare a unor elemente opuse în *Piciul* a rămas încă neîntrecută, nu a fost în stare în *Goana după Aur* să le echilibreze. Materialul îi scapă de la un plan la altul. Dar în *Karakuri-musume* avem o adevărată catastrofă.

Ca şi în cazul ecoului, joncţiunea neprevăzută se face numai la extreme. Arhaismul « provocării » senzoriale nediferenţiate în *kabuki* pe de o parte şi culmea gîndirii *de montaj*, pe de altă parte.

Gîndirea în montaj — o culme a percepţiei şi rezolvării diferenţiate a lumii « organice » — este realizată într-o manieră nouă, într-o maşină de calcul infailibilă.

Să ne amintim de cuvintele lui Kleist care se potrivesc atît de bine teatrului *kabuki* născut din teatrul de marionete:

« ... graţia apare cel mai bine în acea structură fizică umană care este lipsită de conştiinţa de sine, sau are o conştiinţă de sine infinită — adică în păpuşa mecanică, sau în Dumnezeu. [1] »

Extremele se întîlnesc

Nu vom cîştiga nimic dacă vom deplînge lipsa de suflet în *kabuki* sau, şi mai rău, dacă vom descoperi în jocul lui Sadanjo o « confirmare a învăţăturii lui Stanislavski » ! Sau dacă vom scormoni după ceea ce « Meyerhold n-a furat încă » !

Mai bine *să salutăm joncţiunea pe care o realizează k a b u k i cu filmul sonor !*
(1928)

(TOTAL THEATRE — A critical Anthology edited by E.T. Kirby)

În româneşte de G. B.

---

[1] HEINRICH VON KLEIST, « *Über das Marionettentheater* »

https://biblioteca-digitala.ro

LEONARD PRONKO

Kabuki și teatrul elizabethan

Probabil că sînt puțini regizori care ar vrea să încerce o reconstituire arheologică a pieselor elizabethane în spectacolele lor. Dar noi cu toții sîntem interesați în găsirea unui stil care să dea reprezentațiilor noastre un spirit tot atît de pasionant ca acela pe care elizabethanii l-au descoperit în teatrul lor. S-a scris foarte mult despre subiectul controversat al stilurilor de joc de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII, dar în cele din urmă cercetătorii trebuie să recunoască neputința de a dovedi ceva despre acest stil în afară de cîteva sugestii că era într-adevăr « stilizat » sau « formal » (Dar cum?) mai mult decît realist (În ce sens?). Interpretările acestor termeni în secolul XX și a altora folosiți de scriitori referindu-se la spectacole de Shakespeare, Marlowe, Ford etc. vor fi în mod necesar îmbogățite de propria noastră înțelegere a acestor termeni — și de o deformare naturalistă durînd de o jumătate de secol. Mi se pare că o abordare fructuoasă a problemei ar putea fi făcută pornind de la o tradiție teatrală vie care s-a dezvoltat în condiții istorice oarecum similare cu acele din Anglia Tudorilor, și dacă — putem să ne încredem în mărturii așa cum ne-au parvenit — care evidențiază uimitoare apropieri cu multe lucruri care ni se spune că aveau într-adevăr loc pe scena engleză acum trei sau patru sute de ani. Mă refer desigur la acea formă de teatru popular cunoscut sub numele de *kabuki*, o formă care, ca și drama elizabethană, amestecă un realism înfricoșător, un formalism extrem, farsa grosolană cu seriozitatea maximă [1].

Actorii

Actorul elizabethan era mai mobil decît corespondentul său modern. Ca și actorul de *kabuki*, el era atît un dansator cît și un acrobat. « În scrisori ocupîndu-se de actori englezi pe continent în anii 1580 », după cum ne spune Beckerman, « jocul este întotdeauna combinat cu dansul, acrobații și tumbe »[2]. Un englez vizitînd Germania comentează faptul că germanii « neînțelegînd un cuvînt spus (de actori) atît bărbații cît și femeile se îmbulzeau să le vadă gesturile și acțiunile mai mult decît să-i audă vorbind engleza pe care n-o înțelegeau »[3].

---

[1] Și de asemenea persoanele din toate clasele sociale. Cu toate că s-a ridicat ca un teatru popular, *kabuki* a atras permanent pe nobilii care asistau deghizați la spectacole, întrețineau legături amoroase cu actorii și erau pedepsiți prin lege.

[2] BERNARD BECKERMAN — *Shakespeare at the Globe*, 1599—1609 (New York, 1962) pag. 23—124

[3] Citat în ALOIS MARIA NAGLER — *Shakespeare's Stage*, trad. de Ralph Manheim (Ney Haven, 1958) pag. 37

https://biblioteca-digitala.ro

O astfel de atitudine sugerează că exista ceva care merita să fie urmărit în afară de simplul mers şi de mînuirea obiectelor. În 1592 cineva scrie din Nürenberg: « comedianţii englezi au o muzică minunată şi sînt atît de îndemînateci la acrobaţii şi dans, aşa cum n-am mai văzut şi auzit pînă acum » [1]. Nu am găsit nici o indicaţie că Alleyn sau Burbage erau acrobaţi sau dansatori. Dar este interesant de reţinut că ei făceau parte dintr-un teatru care într-adevăr includea în spectacol dansul şi acrobaţiile şi că azi mai putem vedea un astfel de teatru deoarece *kabuki*, spre deosebire de joçul modern, nu a părăsit tradiţiile sale originare.

Dacă Alleyn sau Bùrbage şi ceilalţi actori celebri ai timpului dansau şi făceau acrobaţii nu e sigur, dar ei, în orice caz, erau maeştri ai un stil de joc formal care s-a pierdut azi. Beckerman caracterizează stilul lor drept romantic, Hurbage drept formal, pe cînd Joseph este aproape sigur că ei foloseau gesturile utilizate azi în interpretarea retorică, poate exagerîndu-le pentru cerinţele teatrului. Un joc larg, trebuie că era pretins atît de teatrele slab luminate ca şi de publicul din stal. Thorndike crede că « orice mijloc de expresie facială şi gestică trebuia să fie întrebuinţat în redarea emoţiei făcînd acţiunea ceva mai intensă decît în teatrul modern. » [2]. Nugler, citînd o relatare a unui spectacol cu « Othello » dat de *King's men* la Oxford în 1610, descrie cum un spectator a fost impresionat de moartea Desdemonei « mai ales cînd zăcea în pat emoţionînd pe spectatori numai prin expresia feţei ». O astfel de măiestrie aminteşte de una dintre multele ocazii în care un actor de *kabuki*, minute de-a rîndul, va înregistra emoţii prin contracţia muşchilor faciali şi mişcarea ochilor obţinînd efecte de puternic patetism. Fără îndoială că un asemenea talent avea cea care a făcut ca la 1900 publicul francez să slăvească pe Sada Yacco « murind » căci spuneau ei, murea chiar mai bine decît Sarah Behrnardt !

Actorul de *kabuki*, folosind fiecare faţetă a corpului şi vocii sale poate să întruchipeze personajul şi emoţia, se prezintă pe el însuşi deschis ca o creaţie teatrală pe o scenă în faţa unui public. Bazîndu-şi toate mişcările, chiar şi pe cele mai realiste, pe dans, actorul transformă fiecare moment al dramei într-o experienţă artistică vizuală. Aspectul frontal al jocului actorului elizabethan era subliniat de forma scenei sale, dar pe lîngă aceasta el putea să folosească tehnici ca oprirea simetrică sau adresarea directă publicului recitîndu-şi versurile cu faţa spre el mai degrabă decît interlocutorului de pe scenă. Pe deasupra el tindea nu atît să joace *într-un* decor, cît în *faţa* lui. Toate acestea sînt valabile pentru un actor de *kabuki* care se bucură încă de o structură scenică şi de un tip de decor care îl apropie de public. Scena — punte sau *hanamicki*, care în momente importante, intrări şi ieșiri, pune actorul într-o intimitate cu publicul, este un spaţiu de joc cu o forţă foarte specială şi un stimul emoţional, dar el nu a fost încă folosit în mod valoros în Vest, în ciuda sfatului lui Paul Claudel care cu mulţi ani în urmă spunea despre *kabuki*: «Există analogii cu drama shakespeariană, iar scena turnantă şi în special puntea sau *hanamicki* care traversează sala presimţind efecte neobişnuite de distanţă şi surpriză îi dă avantaje pe care ar fi bine să le imităm. » [1]. . .

Forme şi culori simbolice

Dacă actorul elizabethan dădea mai multă importanţă decît noi semnificaţiei mişcării şi gestului, el o făcea nu numai pentru că îi plăcea mişcarea picturală —

---

[1] Citat în ALOIS MARIA NAGLER — pag. 93

[2] ASHLEY H. THORNDIKE-*Shakespeare's Theatre* (N. Y. 960) pag. 403

[1] « Une promenade à travers la littérature japonaise », în Paul Claudel, *Oeuvres complètse* vol. IV (Paris 1952) pag. 406—407

https://biblioteca-digitala.ro

deşi acest lucru este un motiv justificat în teatru — ci pentru că considera el că astfel ființa lăuntrică se manifestă într-o formă vizibilă. Un cocoşat nu trebuie deplîns ci temut, pentru că trupul său desfigurat este semnul unui suflet desfigurat. « Omul poartă marca clasei şi firii sale în umbletul, vorba, trăsăturile şi costumul său »[1]. Desigur teatrul secolului XX este conştient de aceasta, dar poate din teama de exagerare sau îngroşare nu arată de cele mai multe ori acest specific decît prin vorbire şi uneori prin machiaj sau prin maniera de a umbla. Teatrul *kabuki*, fiind lipsit de asemenea temeri, conferă fiecărui bărbat sau femeie (curtezană, țăran, prințesă, samurai, negustor, demon) o manieră diferită de a umbla, un machiaj distinctiv (obraz alb, obraz brun, linii roşii, linii negre, linii purpurii, sprîncene înălțate, fără sprîncene), diverse moduri de folosire a vocii (falset, falset frînt, bas profund, intonații muzicale, sunete guturale etc.) şi diverse culori şi forme ale costumului sugerînd clasa socială, caracterul şi sentimentele. Într-un studiu amplu asupra costumului în drama elizabethană, M.Ch. Linthicum descrie în amănunt numeroasele valori simbolice ale culorii utilizate pe scenă în epoca Tudor. Culoarea costumului nu era singurul element care indica caracterul. Bărbile şi părul puteau de asemenea să se schimbe pentru a arăta schimbarea emoțiilor.

« Dacă ar fi să dăm crezare mărturiilor aduse de dramele însăşi . . .bărbile erau vopsite pentru a se armoniza cu costumele sau pentru a reda starea de spirit a aceluia ce le purta,. . . bucuria pentru întoarcerea unei favorite putea fi exprimată prin împestrițarea bărbii cu fire verzi şi roşcate. Bărbi de culoarea perei « Catherine » indicau o proastă dispoziție, iar bărbile de culoarea stufului, paiului şi albe îşi aveau fiecare limbajul său ». [2]

Spectatorul teatrului *kabuki* este familiarizat cu schimbarea costumului sau machiajului pentru a exprima caracterul sau emoția. Un actor deghizat în om de rînd care însă îşi dezvăluie la sfîrşit adevărata sa identitate nobilă se poate întoarce cu spatele la public pentru a-şi desena nişte sprîncene groase îndreptate în sus care simbolizează proveniența sa nobilă. O practică şi mai obişnuită este acel moment foarte pasionant al schimbării costumului pe scenă, cunoscut sub denumirea de *hiki-nuki*. Asistentul actorului trage cele cîteva ațe cu care era însăilat costumul de deasupra, şi la momentul culminant asistentul apucă costumul de umeri sau de mîneci în timp ce actorul păşeşte într-o nouă poziție apărînd deodată altfel costumat.

Costumele foarte bogate impresionează din primul moment pe spectatorul străin în teatrul *kabuki*. Obişnuit cu costumele relativ modeste de pe scena realistă, el nu ştie poate că teatrul occidental era cîndva la fel de risipitor în folosirea costumelor. « Nici un teatru n-a fost mai ahtiat după costume luxoase decît teatrul elizabethan »[3], susține Thorndike, « sau n-a cheltuit sume mai mari din bugetul său. »

Acelaşi autor arată că se urmărea nu atît autenticitatea cît mai ales etalarea luxului. Elizabethanii ar fi fără îndoială şocați la vederea unora dintre montările moderne ale pieselor lui Shakespeare, pentru că, deşi purtau de cele mai multe ori costume contemporane, acestea erau de o splendoare şi o bogăție aproape necunoscută de noi ; gulerele plisate şi crinolinele deveniseră atît de mari încît în cele din urmă a trebuit ca ele să fie reglementate prin lege. . .

Tehnică de producție

Condițiile similare de realizare au scos la iveală şi alte asemănări între *kabuki* şi drama elizabethană. Faptul că perioada scurtă de repetiții era o regulă şi că un

---

[1] BECKERMAN — op. cit. pag. 14

[2] M. CHANNING LINTHICUM — *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Oxford, 1936) pag. 14

[3] THORNDIKE, pag. 394

https://biblioteca-digitala.ro

grup fix de actori era folosit de la o piesă la alta, a dus la aceea, că convenţiile scenice au creat şi dezvoltat un fel de repertoriu de mijloace care se mînuiau în acelaşi mod de la o piesă la alta. Maniera de a spune aparte-urile, monoloagele, de a folosi deghizările, scenele mute şi altele, era probabil rapid asimilată de actorul cu experienţă, aşa că nu era nevoie decît de un timp minim pentru a se familiariza cu aspectele tehnice ale unei asemenea scene. *Kabuki* prezintă un repertoriu similar de mijloace şi procedee, incluzînd scene de omor într-o frumoasă coregrafie, care dau în acelaş timp satisfacţii estetice şi fiori pe şira spinării ; scene de luptă stilizate în care nu există nici o atingere fizică, tot un fel de dans, şi efectul vizual este sporit de impactul pe care îl are asupra nervilor noştri răpăiala bastonaşelor subţiri de lemn ; decapitări, sinucideri, repovestirea unor evenimente petrecute în altă parte, însoţită de o descriere mimată a acţiunii, duete dansante în scene de călătorie şi scene de pantomimă de ansamblu — sînt tot atîtea procedee proprii teatrului lui *kabuki*.

O convenţie provenită din faptul că în ambele teatre reprezentaţiile se desfăşurau în timpul unei zile, este aceea a sugerării nopţii prin alte mijloace decît lumina reală: prin dialog în teatrul elizabethan şi prin mişcarea actorilor în *kabuki*. În prezent, e adevărat, noi am recurs la orga de lumini, şi chiar *kabuki*, într-un efort de modernizare, întunecă scena în momentele de noapte.

Modul diferit de a trata această problemă este simptomatic pentru deosebirea fundamentală dintre *kabuki* şi teatrul elizabethan: primul pune accentul pe mişcare, dans, gest, culoare, muzică, neglijînd în mare parte valorile poetice ale textului, în timp ce acesta din urmă acordă textului mai multă importanţă decît valorilor muzicale şi vizuale de prezentare. Totuşi, s-ar putea întîmpla ca cercetătorii care se ocupă de valoarea literară a textelor să aibă tendinţa de a le acorda mai multă importanţă decît au făcut-o elizabethanii înşişi. Întrucît se ştie că înşişi contemporanii lui Shakespeare şi Marlowe şi-au permis adesea o mare libertate în ce priveşte conservarea şi mînuirea manuscriselor (fără a mai vorbi de revizuirile pe care le-au practicat asupra lor în vederea înscenării), putem să ne întrebăm dacă ei le-au acordat într-adevăr importanţa pe care le-o dăm noi astăzi. Dacă tradiţia actoricească a lui Burbage ar fi ajuns pînă la noi nealterată, aşa cum este cazul tehnicilor *kabuki* începînd de la mijlocul secolului XVII, poate că am fi putut şti cu mai multă siguranţă dacă în prezent se pune sau nu un accent prea mare pe text.

Tocmai din cauza acestei deosebiri fundamentale între teatrul literar (aşa cum am fost învăţaţi să credem) al elizabethanilor şi teatrul neliterar [1] *kabuki*, cred că ar fi de dorit să încercăm a găsi o modalitate de a armoniza cele două perspective într-un singur « teatru total ». Îmbinînd procedeele net teatrale şi senzuale ale teatrului *kabuki* cu virtuţile mai literare ale poeziei, filozofiei şi psihologiei, ce ne sînt oferite de marile texte elizabethane (fără a mai vorbi de propriile lor valori teatrale şi senzuale), putem spera să realizăm o mobilizare maximă a simţurilor, emoţiilor, imaginaţiei şi a simţului nostru copilăresc, atrofiat, al miraculosului, ajungînd totodată la o percepţie profundă şi poate dureroasă a adevărului uman.

(Din Educational Theatre Journal XIX: I March 1967)

În româneşte de G.B.

[1] De fapt ar fi impropriu să calificăm teatrul kabuki ca neliterar din moment ce piesele unuia dintre cei mai mari dramaturgi japonezi, Chikamatsu, au o valoare literară apreciabilă. Totuşi ele sînt mai curînd o excepţie decît o regulă.

https://biblioteca-digitala.ro

文楽

https://biblioteca-digitala.ro

歌舞伎十八番の内「暫」

大薩摩連中

鎌倉鶴岡社頭場

Kabuki-Juhachiban no uchi

"Shibaraku" Ohzatsuma Renju

Kamakuratsurugaoka shato no Ba

藤間勘十郎振付

「手習子」 長唄囃子連中

Fujima Kanjuro Furitsuke

"Tenaraiko" Nagauta-hayashi Renju

https://biblioteca-digitala.ro

Revelația teatrului nipon: repere

Natura pare a considera că întotdeauna mijlocul străvechi de a crea rămîne și mai departe cel mai bun. Ea produce rezultate exact prin aceleași metode pe care le folosește de milioane de ani. Munții, stelele, florile și oamenii săi fără îndoială că diferă de ceea ce au fost odinioară; dar, producîndu-le, Natura n-a cochetat cu procedee noi.

Artistul care se conformează acestei legi a Naturii nu riscă de a se înșela prea mult. Actorul își învățase bine lecția; el se mulțumea să-și ascundă persoana și chiar personalitatea sa de om sub o mască și sub un costum; învățase să judece la valoarea sa rezultatul acestei politici. El mergea astfel pe urmele naturii, unde întotdeauna Creatorul rămîne ascuns.

Astăzi, în Japonia, toate lucrurile s-au schimbat mult; numeroase dintre aceste schimbări sînt în același timp necesare și binevenite. Ar fi ridicol să pleci la război înzestrat cu jonci străvechi contra unei puteri occidentale; ar fi o nebunie să opui mitralierei vechea spadă cu două tăișuri. La fel și în viața de fiecare zi multe lucruri s-au schimbat în vederea unei perfecționări.

Dar dacă asemenea lucruri pot fi considerate ca progrese, aceasta nu înseamnă de loc că arta japoneză poate fi perfecționată prin modificarea materialelor și a metodelor care în trecut au slujit la atingerea unor asemenea rezultate fericite.

Sada Yacco a fost prima femeie care a apărut pe o scenă japoneză. Inovația a fost regretabilă. Ce face Sada Yacco? Ea a venit în Europa pentru a studia tehnica teatrului modern și a urmărit îndeosebi Opera din Paris, cu gîndul ascuns de a introduce și de a iniția în țara sa un asemenea teatru și de asemeni, trebuie s-o credem, convinsă că astfel ar face să progreseze arta japoneză.

Nu poți avea nici o ezitare pentru a spune că, realizînd proiectul său, ea a greșit atît față de țara sa, cît și chiar față de teatrul japonez. Arta niciodată nu va găsi ca « nou » mijloc de a crea un altul mai bun decît acel mijloc primitiv pe care poporul l-a învățat de la Natură, de unde copiii capătă lecțiile cele mai utile.

N-avem nimic de cîștigat, așa cum pretind unii, din imitația pur și simplu (a teatrului Nô*) sau a oricărei forme vechi de teatru, a măștilor, a simbolismului, a convențiilor, a costumelor sale: mai degrabă, căutînd spiritul a cărui expresie erau aceste forme exterioare și accesorii, noi am putea găsi ceva valabil, avertisment sau încurajare, care să ne poată ajuta să dăm formă măștilor, simbolurilor și legilor teatrului nostru de mîine.*

Ar trebui să nu-i lăsăm pe actorii occidentali să asiste la reprezentațiile date de actori orientali. Am văzut dezastrul care se întîmplă cu tapetele noastre de hîrtie și cu alte produse datorită unor admirații prea entuziaste a artei japoneze . . . trebuie să ne ferim de orice influență bruscă care ar putea duce la imitație, mai ales cînd este vorba de o influență atît de stranie ca aceea ce-o exercita Orientul asupra Occidentului.

GORDON CRAIG

https://biblioteca-digitala.ro

(In Nô) aventura este adesea întîlnirea unei fantome, a unui zeu sau a unei zeițe într-un anumit loc sacru sau mormînt legendar; zeu, zeiță sau fantomă îmi amintesc uneori legendele și credințele noastre irlandeze care de mult poate difereau puțin de cele ale unui adept al shintoismului. . . Mantia de pene, a cărei absență o împiedică pe zeița (trebuie să-i spunem zînă?) lunii să se reîntoarcă în cer, seamănă cu boneta roșie care se fură zeițelor mării ca să nu le mai lase să plece de pe pămîntul sigur.

W. B. YEATS

Arta lui Kawakami și Sada Yacco, care mi s-a părut atît de fermecătoare, rămîne neinteligibilă, dacă nu se iau în considerare anumite standarde naționale pentru expresia fizică și orală. Actorul japonez nu strigă și nu vorbește bombastic. Arareori se vorbește tare pe scenă și niciodată nu se petrece ceva care ar putea să ofenzese pe oamenii cei mai pretențioși. și totuși teatrul japonez atinge culmi de intensitate de care nici nu avem idee și o face numai cu mijloace stilistice. Orice s-ar prezenta pe scenă, împrejurările cele mai tragice, zbuciumul sufletesc cel mai groaznic, pasiunea cea mai dezlănțuită sau bufoneria cea mai nerușinată, ritmurile dansului sînt întotdeauna observate, după cum în domeniul artei plastice sculptorul japonez ce folosește lemnul respectă întotdeauna limitele materialului cu care lucrează.

Teatrul japonez ne poate servi mai ales ca un exemplu de utilizare armonioasă a culorii. Prin aranjamentul său scenic regizorul japonez zugrăvește evoluția emoțională a locului într-un mod de-a dreptul remarcabil. De pildă, avem o scenă în care un bărbat și o femeie stau de vorbă liniștiți. Deodată conversația ia o întorsătură amenințătoare. Într-o clipă armonia culorii se schimbă. Dacă la început scena era verde pal și împodobită cu flori de vișin, în momentul respectiv hainele personajelor le cad de pe umeri, dezvăluind dedesubt costume de un roșu viu, și în același timp mai mulți figuranți în roșu aprins apar în fund aducînd accesoriile necesare — un altar, un covoraș — și brusc armonia culorii este în roșu sîngeriu și negru. Efectul este mai straniu, mai sinistru decît orice tunete și fulgere mecanice care apar în teatrul nostru, chiar și în piesele cele mai naturaliste, cu o promptitudine atît de suspectă.

GEORG FUCHS

https://biblioteca-digitala.ro

Nu preget să spun că acest teatru Nô, aşa cum mi-a apărut la repetiţia finală, în toată splendoarea măiestriei sale scenice, cu tot controlul, stilul şi admirabila calitate a emoţiei, rămîne pentru mine un giuvaier, una din năzuinţele secrete ale muncii noastre la Vieux Colombier.

JACQUES COPEAU

Tradiţionalul kabuki *nu caută să imite natura. El prezintă o abstracţie a naturii — ideea de războinic, ideea de ţăran, ideea de femeie. Nu personalitatea actorului, ci măiestria lui este măsura perfecţiunii pe scena* kabuki.

B. ATKINSON

Întotdeauna am fost atras de principiile vechiului teatru japonez. Aş mărturisi chiar că îi datorez mult; studiind originile sale şi istoria lui mi-am întărit ideile mele despre o reînnoire a spectacolului teatral.

. . . Actorul japonez porneşte de la realismul cel mai meticulos şi ajunge la sinteză dintr-o nevoie de adevăr. La noi, cuvîntul « stilizare » evocă imediat un fel de estetism îngheţat, de ritmică ternă şi docilă; la ei stilizarea este directă, elocventă, mai expresivă decît însăşi realitatea.

Fiecare gest este subliniat cu o trăsătură evidentă care îi dă întreaga valoare. Dacă un actor dă o lovitură de picior, el nu atinge adversarul, dar însăşi execuţia mişcării este atît de justă încît reuşeşte să producă o impresie de brutalitate mai mare decît dacă ajungea pînă la capătul gestului; dacă loveşte cu tăişul sabiei el deabia atinge corpul adversarului, dar mica lovitură tăioasă pe care o indică pentru a scoate apoi fierul din rană este de un asemenea adevăr încît simţi arma pătrunzînd într-adevăr pînă adînc în carne.

În alte momente anumite gesturi se impun ca gesturile rituale ale celui care oficiază. Corpul actorului japonez nu e doar suplu ca al celui mai îndemînatec dintre dansatori, ci el pare pregătit prin teatru şi pentru teatru. Educaţia pe care o primeşte de la un maestru de la care altădată primea ca moştenire învăţătura şi numele în acelaşi timp, l-a specializat la maximum, în timp ce noi am fost învăţaţi să evităm tot ceea ce este « teatral » şi adesea chiar să ne dispreţuim meseria. În timp ce noi am asistat la triumful naturalului vieţii asupra scenei, la actorul japonez perfecţiunea tehnicii este dimpotrivă ţelul său esenţial. Înainte de a fi un intelectual este un instrument al cărui mecanism trebuie să fie perfecţionat fără încetare.

E de ajuns să pătrunzi o clipă în intimitatea acestor oameni pentru a înţelege pînă la ce punct sînt stăpîniţi de arta lor. Pare că dacă ar înceta să joace, ar înceta să trăiască.

Ei datorează mult marionetelor şi măştilor. Această formă înaltă a artei le-a lăsat urme adînci.

Fără îndoială datorită acesteia au învăţat să se folosească de corp ca de mijlocul de expresie deseori mai elocvent decît figura.

https://biblioteca-digitala.ro

Folosirea măştii coincide în chip straniu cu cele mai frumoase momente ale teatrului, în orice caz, cele mai rafinate. Arlechino, fără mască, a devenit un fad travesti de carnaval.

De ce au părăsit actorii « masca » sau încet-încet au încetat să-şi picteze o mască pe faţă? Nu cred că din motive artistice. Figura este rareori la dimensiunile teatrului. . . Aş adăuga în această ordine de idei că actorii japonezi sunt « maeştri » incontestabili. Este greu pentru un occidental să facă abstracţie de misterul care provine dintr-o figură asiatică şi să distingă coeficientul de straniu adus de o limbă ale cărei sonorităţi acţionează asupra nervilor noştri pentru ca brusc să devină cea mai dulce şi mai caldă, dar ceea ce este evident este forţa care se degajă din ordinea dramatică a unui spectacol ca acesta.

Alegerea instrumentelor care compun orchestra, folosirea esenţialmente dramatică a muzicii, a sunetelor, a vocilor umane, a zgomotelor, totul conduce la naşterea unei impresii din care răzbat principiile artei teatrale.

CHARLES DULLIN

. . . În fond în acest teatru totul este calculat cu o încîntătoare şi matematică minuţiozitate. Nimic nu este lăsat la voia întîmplării sau a iniţiativei personale[1] . . . Astfel totul la ei este reglat, impersonal; nici o mişcare a muşchilor, nici o rotire de ochi care să nu pară că aparţine unui fel de matematică reflectată care conduce totul şi prin care trece totul; şi este straniu că în această depersonalizare sistematică, în aceste jocuri de fizionomii pur musculare aplicate pe figură ca nişte măşti, totul este eficace, totul obţine efectul maxim.

În acest teatru totul pleacă de pe scenă, îşi află traducerea şi înseşi originile într-un impuls secret care este Vorba dinaintea cuvintelor.

Este un teatru care elimină autorul în favoarea a ceea ce noi în jargonul occidental al teatrului, am numi regizor, dar acesta devine un fel de ordonator magic, un maestru de sacre ceremonii. Iar materia asupra căreia lucrează, temele pe care le face să palpite nu îi aparţin, ci vin de la zei. Ele se ivesc, pare-se, din joncţiunile primitive ale Naturii pe care un spirit dublu le-a favorizat.

Ceea ce agită el este MANIFESTUL.

Este un fel de Fizic-prim, din care spiritul nu s-a desprins niciodată.

Temele propuse s-ar putea spune că le inspiră scena. Ele sînt în aşa fel încît ajung la acel punct de materializare obiectivă, prin care nu ţi le poţi imagina, oricît de departe ai pătrunde, în afara acestei perspective dense, a globului, închis şi limitat al platformei scenice . . .

Spaţiul scenei este folosit pe toate dimensiunile şi s-ar putea spune pe toate planurile posibile. Căci alături de un ascuţit simţ al frumuseţii plastice aceste gesturi au întotdeauna ca scop final elucidarea unei stări sau a unei nelinişti a spiritului.

Cel puţin aşa ne apar nouă . . .

---

[1] Referinţele lui Artaud sînt sugerate de dansurile balineze, dar am considerat posibilă introducerea lor aici deoarece se pot extinde asupra spectacolului oriental, implicit cel japonez, şi mai des datorită comparaţiei cu teatrul occidental

https://biblioteca-digitala.ro

Asistăm la o alchimie mentală care dintr-o stare de spirit face un gest, gestul sec, despuiat, linear pe care toate actele noastre ar putea să-l aibă dacă ar tinde spre absolut.

Această idee a supremaţiei cuvîntului în teatru este atît de înrădăcinată în noi şi teatrul într-atîta ne apare ca simplu reflex material al textului încît tot ceea ce depăşeşte textul, nu este conţinut în limitele sale şi strict condiţionat de el, ne apare ca făcînd parte din domeniul regiei înţeleasă ca ceva inferior în raport cu textul.

Dată fiind această aservire a teatrului în faţa cuvîntului ne putem întreba dacă teatrul nu ar poseda prin miracol limbajul său propriu, dacă ar fi absolut himeric să-l considerăm ca o artă autonomă şi independentă, la fel ca muzica, pictura, dansul, etc.

În orice caz se descoperă că dacă acest limbaj există, el se confundă negreşit cu regia considerată:

1) Ca materializarea vizuală şi plastică a cuvîntului.

2) Ca limbajul a tot ceea ce se poate spune şi semnifica pe scenă independent de cuvînt, a tot ceea ce îşi găseşte expresia în spaţiu, sau care poate fi obţinut sau dezagregat prin el.

Urmează să ştim dacă acest limbaj al regiei înţeles ca limbaj teatral pur, este capabil să atingă acelaşi obiect interior ca şi cuvîntul, dacă din punct de vedere spiritual şi teatral poate pretinde aceeaşi eficacitate intelectuală ca şi limbajul articulat. Cu alţi termeni se poate întreba dacă el poate nu doar să precizeze gîndurile, ci să facă să gîndeşti, dacă poate determina spiritul să ia atitudini profunde şi eficace din punctul său de vedere.

Într-un cuvînt a pune problema eficacităţii intelectuale a expresiei prin forme obiective, a eficacităţii intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decît formele, zgomotul sau gestul, înseamnă a pune problema eficacităţii intelectuale a artei.

A face aceasta, a lega teatrul de posibilităţile de expresie prin forma şi prin tot ceea ce este gest, zgomot, culoare, plastică înseamnă a-l reîntoarce la destinaţia sa primitivă, a-l repune în dimensiunea sa religioasă şi metafizică, a-l reconcilia cu universul.

În teatrul oriental cu tendinţe metafizice opus teatrului occidental cu tendinţe psihologice sensurile şi semnificaţiile lor sînt stăpînite prin forme pe toate planurile posibile; sau altfel spus consecinţele lor vibratorii nu sînt urmărite pe un singur plan ci pe toate planurile spiritului în acelaşi timp.

Prin această multiplicitate a aspectelor sub care le putem examina tulbură şi farmecă ele, fiind o excitaţie continuă pentru spirit. La aceasta se ajunge pentru că teatrul oriental nu priveşte aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, pentru că nu se împiedică de un obstacol simplu şi nici de întîlnirea rigidă a acestor aspecte cu simţurile, ci pentru că nu încetează să examineze stadiul posibilităţii mentale din care au ieşit, participă la poezia intensă a naturii şi păstrează relaţiile sale magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi al utilizării magice şi al vrăjitoriei trebuie înţeleasă regia, nu ca reflexul unui text scris şi a acestei proiecţii de dubluri fizice care se degajă din scris ci ca proiectare arzîndă a tot ceea ce poate fi extras din consecinţele obiective ale unui gest, ale unui cuvînt, ale unui sunet, ale unei muzici şi ale combinaţiei dintre ele. Această proiectare activă nu se poate face decît pe scenă, consecinţele sale găsindu-se în faţa scenei sau pe scenă; iar autorul care nu foloseşte decît cuvinte scrise nu are ce căuta aici şi trebuie să facă loc specialiştilor acestei vrăjitorii obiective şi animate.

ANTONIN ARTAUD

https://biblioteca-digitala.ro

Deoarece dansul este sursa gestului în drama muzicală, artistul de operă trebuie să învețe gestica nu de la actorul de teatru obișnuit ci de la maestrul de balet [1].

« Arta muzicii și poeziei devine inteligibilă . . . numai prin intermediul artei dansului » (Wagner).

Acolo unde cuvîntul vorbit nu are suficientă putere de expresie începe limbajul dansului. În teatrul Nô din vechea Japonie, ale cărei piese se aseamănă cu operele noastre, actorii trebuie să fie deopotrivă dansatori și actori.

În afară de agilitate, care transformă mișcările unui cîntăreț de operă în mișcări de dansator, o altă calitate îl distinge de actorul teatrului dramatic. Dacă acesta din urmă dorește să comunice spectatorilor durerea pe care i-o cauzează o amintire, el trebuie s-o sugereze cu ajutorului mimicii. În drama muzicală — prin muzică se poate sugera această durere. De aceea artistul de operă trebuie să respecte principiul economiei de gesturi, căci el va utiliza gesturile numai pentru a suplini ceea ce lipsește în partitura muzicală, sau a completa ceea ce a fost exprimat numai pe jumătate de orchestră.

În drama muzicală actorul nu reprezintă singurul mijloc de contact între poet și public. El este doar unul dintr-o serie de mijloace de expresie, nici mai mult nici mai puțin important decît restul, iar sarcina lui este de a ține seama de toate. Totuși trebuie spus că muzica traduce dimensiunea timpului în termeni spațiali în primul rînd prin intermediul actorului.

Molière a fost cel dintîi dintre maeștrii scenei Regelui-Soare care a încercat să mute acțiunea din fundul și centrul scenei în față, aproape la marginea prosceniului.

Atît scena antică cît și scena populară din epoca lui Shakespeare nu avea nevoie de scenografia pe care dorința de a produce iluzia o impune astăzi; în vremea aceea nici actorul nu era o simplă componentă a iluziei. Cu gesturile, mimica, plasticitatea și vocea sa, actorul era tot ce avea dramaturgul și tot ce îi era necesar pentru a-și exprima întreaga sa concepție.

La fel se întîmpla și în Japonia medievală. În piesele Nô, cu ceremonialul lor rafinat în care mișcarea, dialogul și cîntul erau riguros stilizate, în care corul îndeplinea un rol similar cu acela al corului grec și în care sunetele stranii ale muzicii erau menite să-l transporte pe spectator într-o lume halucinantă, regizorul își plasa actorii pe o scenă suficient de apropiată de spectator pentru ca dansurile, mișcările, gesticulațiile, grimasele și atitudinile actorilor să fie perfect vizibile.

Nu întîmplător mă refer la vechiul teatru japonez în timp ce discut un spectacol cu « Don Juan» de Molière. Din descrierile asupra spectacolelor teatrale japoneze din aproximativ aceeași perioadă ca și Molière, știm că asistenți de scenă speciali, cunoscuți sub denumirea de « Kurogo » îmbrăcați în costume negre speciale, asemenea unor sutane, obișnuiau să sufle actorilor chiar sub ochii spectatorilor. Cînd costumul unui actor care juca un rol feminin [2] *se deranja într-un moment culminant al dramei unul dintre Kurogo, îi îndrepta rapid faldurile trenei și coafura. În plus ei aveau sarcina de a scoate din scenă obiectele uitate sau scăpate din mînă de actori. După o bătălie, Kurogo trebuiau să scoată coifurile, scuturile și pelerinele căzute. Dacă*

---

[1] **Înțeleg prin aceasta pe maestrul de balet de școală nouă. După mine, în prezent, maestrul de balet ideal este Fokin (Nota lui Meyerhold)**

[2] **Kran-yei (1625—1724) a interzis apariția femeilor pe scenă; pînă atunci ele fuseseră interpretele principale. După aceea rolurile feminine au fost jucate de adolescenți, dar un edict din 1652 a interzis și apariția acestora (Nota lui Meyerhold).**

https://biblioteca-digitala.ro

eroul murea pe scenă, Kurogo acoperea rapid corpul său cu o pînză neagră și sub acoperămîntul acestei pînze « actorul mort » fugea afară din scenă. Dacă desfășurarea acțiunii cerea întuneric pe scenă Kurogo se ghemuia jos la picioarele actorului și îi lumina fața cu o lumînare înfiptă la capătul unui baston lung. Pînă în zilele noastre japonezii au păstrat stilul de interpretare al epocii în care au trăit creatorii teatrului japonez. Onono Otsu (1515—1582), Satsumo Joun (n. 1595) și Chikamatsu Monzaemon (1653—1724), Shakespeare al Japoniei.

Comedia Franceză nu încearcă oare să reînvie, astăzi tradițiile « Comedienilor » lui Molière în același fel?

În aceeași perioadă (a doua jumătate a sec. XVI și în tot cursul sec. XVII) teatrele din Extremul Occident (Franța, Italia, Spania, și Anglia) și din Extremul Orient trăgeau clopotele teatralității pure.

Jocul premergător pregătește percepția spectatorului în așa fel încît acesta anticipează în întregime situația scenică și nu trebuie să mai facă vreun efort pentru a înțelege subtextul scenei. Acesta era un procedeu favorit al vechiului teatru japonez și chinez. În zilele noastre, cînd teatrul este utilizat o dată mai mult ca tribună de agitație, un sistem de joc în care să pună un accent special pe jocul premergător devine indispensabil pentru actorul-tribun.

Actorul-tribun trebuie să transmită spectatorului atitudinea sa față de textul pe care îl rostește și situațiile pe care le interpretează; el urmărește să-l facă pe spectator să reacționeze într-un anumit fel față de acțiunea ce se desfășoară în fața lui.

VSEVOLOD MEYERHOLD

Ce legătură e între teatrul Chicano *și teatrele europene și orientale? . . . Dacă ne referim la originile noastre, spunînd teatrul maya sau aztec noi vorbim de un lucru care nu seamănă prin nimic cu teatrul realist dar care se apropie de spiritul japonez sau chinez. De fapt, la originile sale, teatrul* kabuki *nu era atît de îndepărtat de* actos-*urile noastre; el se dezvoltă mai mult de două secole pentru a ajunge la expresia artistică împlinită de azi; poporul se regăsește însă întotdeauna în el. Teatrul* kabuki *evolua fără să se rupă de poporul japonez căruia îi aparține.*

LUIS VALDEZ

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toată experienţa mea în materie de teatru oriental, mai ales în cel indian Kathakali, *eu nu m-am inspirat direct din el. Am încercat să-i fac pe actorii mei să imagineze acest teatru al culorii şi exotismului, al acrobaţiei şi misticismului, făcînd apel la subiectivitatea şi fantezia lor.*

Kathakali, *ca şi orice teatru oriental, nu poate fi copiat sau tradus. El poate servi numai ca stimulent, ca un punct de plecare. Actorul în teatrul oriental este cufundat într-o tradiţie pe care trebuie s-o respecte cu rigurozitate. El nu face altceva decît să execute un rol ale cărui cele mai mici detalii, ca într-o partitură muzicală, au fost elaborate de un maestru într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat. Ca şi în cazul pianistului sau al balerinei, evoluţia lui nu poate fi separată de virtuozitate. Totuşi, în teatrul occidental actorul este — sau ar trebui să fie — un creator. Ciocnirea lui cu textul, prn intermediul propriei sale sensibilităţi şi experienţe istorice dă naştere unui univers personal şi unic, ce se dezvăluie în faţa spectatorilor săi.*

Această deosebire esenţială determină atitudinea celor două categorii de actori faţă de profesiunea lor, faţă de pregătirea lor, numită astăzi «training». Chiar şi în zilele noastre actorul Kathakali *sau* Kabuki *îşi începe antrenamentul la aceeaşi vîrstă ca şi copilul european care vrea să se dedice baletului. Consecinţele psihologice şi cele fiziologice sînt evidente. Este inutil să pleci în Japonia sau India şi să preiei exerciţiile* Kabuki *sau* Kathakali *în scopul de a le adapta în mod pasiv la tradiţia pedagogică europeană, în speranţa că actorii noştri ar putea deveni şi ei nişte «virtuozi» asemenea colegilor lor orientali. Aş vrea să repet încă odată că nu exerciţiile ca atare sînt determinante, ci atitudinea personală, acea atitudine personală care incită şi justifică, la un nivel emoţional şi cu o logică ce nu se lasă prinsă de cuvinte, alegerea propriei tale profesiuni.*

Această atitudine determină crearea unor norme care devin aproape un fel de super-ego artistic şi etic al actorului. Asemenea norme pot fi găsite şi în acele forme de teatru care se bazează pe o ucenicie pur tehnică. Aici, împrejurările istorice şi condiţiile de mediu în care evoluează munca teatrală influenţează elaborarea acestor norme care sînt oglindite în tehnică, De pildă, întreaga muncă de pregătire a unui tînăr actor care vrea să se dedice teatrului Kabuki *are loc într-o atmosferă rarefiată, fără posibilităţi de contact cu actori din alte forme de teatru, fie că este vorba de* Nô *sau de teatrul modern, într-o strictă ierarhie profesională, încremenită de generaţii în cadrul aceloraşi familii, a căror mentalitate contrastează flagrant cu recenta vocaţie industrială a Japoniei contemporane.*

EUGENIO BARBA

Selecţia textelor şi traducerea de GEORGE BANU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Nippon no Odori

"Maiko"

日本の踊り「舞妓」

赤坂芸妓連中

藤間流　男　舞

藤間流　石　橋

藤間流　廓　姿

西川流　七人三番叟

西川流　フィナーレ

GEORGE BANU

Japonia și revoluțiile teatrului

Referința la o călătorie mi s-a părut întotdeauna lipsită de pudoare, mărturisire publică a unei vieți secrete. Nu la informații și surprize turistice mă gîndesc, ci la fulgerările piezișe care te înseamnă pentru o viață, cînd atins parcă de flacăra unei orbitoare lumini o frumusețe sau un sens, căutată mereu cu ochi împăienjeniți de oboseală, te carbonizează parcă. Trădate prin cuvînt asemenea clipe decad. Așa s-a petrecut de cîte ori s-a scris despre teatrul Asiei. Cu o singură abatere: Artaud, el singur transcriind armonia astrală a dansurilor cu mișcări cristaline unde pe trupuri de jad sau alabastru se desfată draperiile amurgului. Mulți din cei care au întîlnit teatrul oriental și l-au revendicat ca izvor de revelații, dar nu scrisul lor o probează, ci spectacolele. A discuta și a le cita comentariile este poate de aceea mai puțin exaltant, însă totuși ele trasează o istorie a comunicărilor Vestului cu Estul.

https://biblioteca-digitala.ro

În teatru, un orientalism vag deschide aventura expediţiilor spre lumi străine. Lugné Poë montează *Sakuntala* şi *Le chariot de terre cuite*, apoi scrie o prefaţă la volumul lui Camille Poupeye *Dramaturges exotiques*. El aderă la estetica simbolistă pentru care scena trebuia să fie reflex eliberat de apăsarea concretului, pur şi muzical, răsfrînt din imperiul abstract al ideii. Sensul polemic al unei asemenea atitudini transpare, căci înţelegînd prezenţa realului pe scenă ca aberaţie estetică, ea se referă la naturalismul impus în epocă. Echivalării artei cu viaţa i se opune o atitudine egal de intransigentă, excluderea cotidianului şi a determinismului material condiţionînd acum caracterul de artă al unei opere. Succesul unei asemenea estetici în teatru este aproape imposibil, corpul actorului prin chiar prezenţa sa contrazicîndu-i programul sever. De aceea Craig i-a pretins abolirea profetizînd solemna frumuseţe a supramarionetei, iar Fuchs şi Meyerhold, teoretizînd principiul frizei sau al icoanei, l-au acceptat doar pentru a caligrafia savante contururi. O revoltă împotriva materiei, chiar şi umane, caracterizează aceste încercări.

Este momentul cînd în Europa apar şi primele manifestări ale teatrului japonez, deformate şi rudimentare, însă alăturîndu-se fascinaţiei generale pentru arta niponă, ele sînt primite cu o surprinzătoare deschidere. Kawakami şi Sadda Yaco sînt primii mesageri, în 1900 la Expoziţia internaţională de la Paris cînd pentru a li se elogia arta se invocă numele lui Sarah Bernhardt, iar la Londra îi îmbrăţişează Ellen Terry şi Henry Irving. Ei mai revin în 1908. Hanko, o altă « tragediană japoneză» traversează Europa în 1907, dar după aceste contacte de abia în 1930 soseşte o trupă *kabuki*, a cărei autenticitate e contestată. De mare ecou va fi turneul la Moscova din 1928 a lui Ichikawa Sadonji, sursa de referinţă pentru teatrul japonez a lui Meyerhold, Eisenstein. În această perioadă încep să apară numeroase texte, cel dintîi despre Nô fiind din 1919. În timp ce teoretic arta aristocratică a nô-ului e mai comentată, (primul său turneu va fi doar în 1957) ca spectacol Europa cunoaşte *kabuki*-ul mai devreme. În fenomenul pasionantei revelaţii a Japoniei un important loc aparţine cărţii *Nô or Acomplishment* publicate de Ezra Pound şi Ernest Fenollosa în 1916. Peste 11 ani Pound recunoscînd inadvertenţele versiunilor de Nô, le defineşte ca « fragmente lăsate de un om mort şi editate de un ignorant al Japoniei» [1]. Singurele sale informaţii preveneau de la Ito Michio, care studiind la Londra dansul şi arta europeană, cunoştea unele elemente de nô pe care i le prezintă lui Pound. Tot prin el va căpăta şi Yeats, cel pe care Japonia îl fascinează, cîteva date despre teatrul tradiţional. O asemenea bază limitată are atunci cînd îşi scrie piesele influenţate de nô « At the Hawk's Well » şi apoi « Four Plays for Dancers ». Singurul care cunoaşte spectacolul japonez în bogăţia sa va fi Claudel ca ataşat la Tokio. Raritatea contactelor şi totuşi extrema, decisiva lor importanţă se explică prin faptul că tuturor teatrul asiat li se revelă atunci ca suport al obsesivei încercări de abandonare a naturalismului. El răspunde unei întrebări deja formulate.

Astfel se explică entuziasmul lui Craig pentru această artă impersonală şi seculară, al cărui spirit şi nu tehnici trebuie să-l dezvolte Europa, spune el. Craig defineşte ca esenţială pentru arta Estului forţa sa abstractizantă. La sugestia lui Pound şi Craig, Yeats se adresează tot Japoniei din aceeaşi vocaţie a unei arte abstracte în care pătrund spirite şi umbre, ceţurile, pe care nestăpînindu-le, omul preferă să le ignore. Soluţiile japoneze sînt şansa de a părăsi realul, de a intra în dialog cu lumi trecute, suflete apuse, voci stinse. Nô-ul e de fapt conversaţia

---

[1] ERZA POUND AND E. FENNOLOSA — *The Clasic Noh Theatre of Japan* » (New York, 1959 pag. 70).

https://biblioteca-digitala.ro

cu spiritul unui erou ce răspunzînd la apelurile lui waki « omul din colţ» îşi rememorează aventurile, « copie lentă în eternitate a unei pasiuni defuncte» [1] cum îl numeşte Claudel. Într-o Europă ascultînd comenzile raţiunii o asemenea operă nu putea fi imaginată. Aici confuzia realistă nu se produce. « Spectatorul nu poate avea nici o clipă impresia trăirii... Dimpotrivă el ştie de-a lungul întregii piese că eroul este mort de mult, că destinul său este pecetluit fără tăgadă... Ceea ce vedem noi este o evocare în care waki ar juca rolul unui medium, vag ca amintirile care sînt substanţa viselor noastre. » [2] De altfel acesta e şi un frumos vers dintr-un Nô amintindu-l, printr-o stranie coincidenţă, pe cel shakespearian. Arta este însăşi legătura dintre umbră şi substanţă scrie maestrul Chikamatsu Mozaemon. Fluiditatea abstractă a lumilor va ţinti şi Yeats să o comunice, prezentul apărîndu-i ca imagine ştearsă a depărtărilor. El a descoperit în *nô* starea de incertitudine care nu interzice accesul şi circulaţia dintre viaţă şi moarte, amîndouă întîlnindu-se prin misterioase coridoare şi spaţii favorabile umbrelor de altunde. Jean Jacquot apreciind « *The Dreaming of the Benes* » ca cea mai reuşită lucrare inspirată din *nô*, observă că totuşi o cunoaştere a esteticii formei tradiţionale japoneze nu intensifică « plăcerea estetică a cititorului sau a spectatorului acestei piese care îşi ajunge sie însăşi» [3]. Yeats nu imită deci o modalitate şi o tehnică aparţinînd altei culturi, inteligibilă şi expresivă doar în contextul său, ci prin ea descoperă spiritul dramaturgiei pe care o visează el, ca european.

Craig, Maeterlinck sau Yeats aparţin acelei categorii de artişti pentru care arta înseamnă peregrinare în regiuni eliberate de atingerea materiei. « Teatrul nu trebuie să ne prezinte imaginea acestor vieţi şi a relelor sale, el trebuie să trezească în noi imaginea a ceea ce nu este în lume» [4] — propoziţie ce defineşte o atitudine comună. Craig imaginează supramarioneta «corp în stare de extaz» pentru a instaura « o frumuseţe de moarte» unde fără vinuri aromate, smalţuri policrome, leneşe atingeri teatrul nu e altceva decît orgă a spiritului.

Spectacolul japonez serveşte ca punct de reper în neîncetata strădanie de sacrificare a naturalismului, a realului şi, la limită, chiar a materiei.

Suport al revoluţiilor

O variantă a polemicii naturaliste vizează acuzarea psihologiei şi a iluziei. Fuchs îşi recunoaşte în splendorile plastice ale actorului din ţara lui Fujiyama visul decorativ: scena ca friză din care se decupează liniile mobile şi prelungi ale fiinţelor vii. Aici, orice accent psihologic ar contrazice puritatea vizuală a imaginii. Meyerhold pentru a se delimita de idealul naturalist stanislavskian împrumută sugestii de la diferite forme teatrale, printre care şi cele japoneze. Mai tîrziu, în perioada revoluţionară, foloseşte procedee care-i permit manifestarea mai clară a unei atitudini politice, preluînd « avant-jocul», o pantomimă ce precede intrarea în rol a actorului prin care el îi exprimă sensurile atribuite, ca şi « jocul invers», întreruperea interpretării şi evidenţierea poziţiei faţă de evenimente. Importanţa maximă a Japoniei se manifestă însă la Meyerhold în domeniul tehnicii actorului şi a rezolvărilor de spaţiu.

---

[1] PAUL CLAUDEL — *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard Paris, 1966, pag. 82.
[2] RENÉ SIEFERT — *Histoire des spectacles*,, Gallimard, Paris, 1965, pag. 463
[3] J. JACQUOT-*Craig, Yeats et le théâtre d'Orient*, Les Théâtres d'Asie, C.N.R.S., Paris, 1961, pag. 279
[4] idem, pag. 273

https://biblioteca-digitala.ro

Distanțarea brechtiană, cea mai sistematică expulzare a psihologicului, apelează la tehnici din teatrul asiat. Acolo imaginea scenică nu e cubul căruia i se ridică al patrulea perete, publicul insinuîndu-se printr-un delict de indiscreție, căci actorul nu se disimulează sub imaginea rolului și nici scena sub aceea a vieții. Doar cîteva elemente indică precis aceasta. Spectacolul *nô* începe auzindu-se din apropierea scenei vocile interpreților încălzindu-se, exersarea cîntecelor, fragmente de replici. Pe scenă stau permanent kôken «supraveghetori», un fel de mașiniști îmbrăcați în haine de oraș care aranjează recuzita, iar uneori chiar perucile și costumele se schimbă în fund la vederea spectatorului. Decorul nu vizează nici un iluzionism, limbajul convențional simbolizînd imaginile acțiunii,[1] alteori el se construiește chiar sub privirile publicului, ca de exemplu podul de piatră pe care vine Leul mitic din Shakkia se face din două estrade acoperite cu brocart aurit aduse pe scenă de kôken. Aproape toate accesoriile se reprezintă cu un egal coeficient de convenționalitate și de lizibilitate. Măștile folosite accentuează opacitatea acestei modalități la iluzie sau naturalism. Kabuki-ul e aparent mai realist, dar nici acolo convenția nu se sacrifică, ea fiind doar mai puțin codificată. Elementele reale care apar — sînge, îndeosebi — nu vizează imaginea de viață, ci apelul emoțional.

Unul din modurile de infiltrare a iluzionismului provine din mascarea în spectacolul european a caracterului său de *act repetat*, publicului sugerîndu-i-se că asistă la un destin ce se petrece prima oară: totul disimulează repetiția, orice demascare a ei înseamnă un eșec. Brecht, dimpotrivă, pretinde spectacolului să-și afirme *caracterul de act încheiat și repetabil*, condiție în care actorii își « citează» personajele în afara tentației de a le imita sau de a se confunda cu ele, în timp ce spectatorului i se refuză orice înclinare spre vagabondaj sau abandon în iluzie. Teatrul nu mai trișează. *Distanța* e recunoaștere a sa ca anti-physis, deci ca artă, dar totodată și ca stimul al prometeismului uman. Termenul prim are proveniență asiată.

Roland Barthes comentînd teatrul de marionete Bunraku observă o altă tehnică de distanțare în ceea ce remarcase și Eisenștein încă din 1928: *alternarea de coduri*, muzical, verbal, plastic, fără a se acorda vreunuia funcții prioritare sau de acompaniament. Muzica nu servește vorbei, iar aceasta nu e paralelă cu dansul, ci ele se întrerup, se despart, se luptă într-un conflict de limbaje care blochează insinuarea emoției. Distanțarea funcționează în Bunraku prin « discontinuul codurilor, prin această cezură impusă diferitelor trăsături ale reprezentației, în așa fel încît copia elaborată pe scenă să fie nu distrusă, ci spartă, striată, sustrasă contagiunii metonimice a vocii și a gestului, a sufletului și a corpului care prinde în capcană pe actorul nostru . . . După cum a sesizat Brecht aici domnește *citatul*, bucata de scriitură, fragmentul de cod, căci nici unul din promotorii jocului nu poate lua pe socoteala propriei sale persoane ceea ce nu scrie niciodată singur . . . ceea ce este început de unul este continuat de un altul fără odihnă» [2]

Europa a proiectat asupra teatrului asiat toate viziunile sale. Cum se explică altfel că, deși opuse proiectelor brechtiene, tot în spațiul umbros al Orientului

---

[1] PAUL ARNOLD — *Le théatre japonais*, l'Arche, Paris, 1957. Dacă mai multe personaje pretind că se află în interiorul unei case e de ajuns să țină deasupra capului niște zăbrele în formă de sfert de cerc. Un munte este sugerat similar, adăugîndu-se flori sau ramuri după anotimp. Actorul ocupînd o cabană, un palat sau un templu stă în picioare în interiorul lor, dacă trebuie să iasă kôken dă la o parte perdeaua din fața sa. Actorul nu se va mișca. El nu va ieși din clădire decît pentru a dansa. O barcă se construiește din alăturarea a patru bețe de bambus, iar actorii stau în interioarul ei. Nici florile sau animalele nu sînt sugerate altfel. De asemeni actorul grație evantaiului său sugerează numeroase obiecte. Evantaiul închis poate sugera un luth, un vas, un cuțit sau un lichid-apă, saké-pe care îl toarnă oaspetelui, sau zăpada care cade, sau un fluture care zboară. Doar armele se apropie de realitate cu rezerva că au dimensiuni mai reduse. Anumite accesorii indică profesiunile. Domnia semnului este absolută. Spectacolul japonez trebuie citit.

[2] ROLAND BARTHES — *L'Empire des signes*, Skira, Genève, 1970, pag. 75

https://biblioteca-digitala.ro

descoperă şi Antonin Artaud încarnarea viselor lui. Acolo domnia verbalului şi a psihologicului nu s-a instaurat. Această libertate faţă de cuvînt face posibilă desfăşurarea tuturor mijloacelor teatrului, lui Artaud confirmîndu-i-se justeţea credinţei că limbajul scenei nu este doar cel al vorbelor. Orientul îi permite deci recunoaşterea teatralului într-un « nou limbaj fizic pe *baza semnelor* şi nu a cuvintelor» [1]. Ceea ce iniţial observă Artaud în legătură cu dansurile balineze, ulterior extinde el însuşi în celebra paralelă a teatrului oriental cu cel occidental.

Artaud e uluit de tensiunea produsă între severitatea geometrică a expresiei şi stările nonverbale, fantasmatice transmise, descoperind în acest conflict manifestarea « cruzimii» pe care doar lecturi superficiale au echivalat-o cu dezordinea şi haosul. Dimpotrivă, ea se manifestă în condiţiile unei rigori matematice. Teatrul asiat îl pune pe Artaud în contact cu un limbaj fizic, elaborat, spune el « într-o stare anterioară cuvintelor» [2], prin aceasta explicînd totodată şi avalanşa codurilor. Orientul nu suportă monotonia limbajului. Dar ceea ce la Brecht se foloseşte în serviciul eliminării oricărei mistici, la Artaud răsună ca imn adresat unei arte ce reflectă cosmosul primordial, nediferenţiat. Teatrul se află aici în posesia unui limbaj care transcede sensul comunicabil prin cuvinte.

Artaud, adversar feroce al naturalismului, al copiei descoperă în solemna rotire sau în palpitaţia fîlfîind a unui gest sigur, *convenţia* şi *ordinea* străine expresiei teatrale europene. Este însuşi modul de manifestare a unui limbaj formulat. Aceasta, repetă insistent Artaud, nu înseamnă obligatoriu univocitate, el neacceptînd părerea că gesturile, mişcările traduc sensuri precise. Prin trupurile actorilor cu « unghii de aur şi ochi de safir» cum scria un poet visînd oriental se scurge intraductibilul mesaj dictat de « inteligenţe superioare». Precizia exclude intervenţia subiectivităţii. « Totul la ei este reglat, impersonal; nici un joc de muşchi, nici o mişcare a ochilor care să nu pară că aparţine unui fel de matematică reflectată care conduce totul şi prin care trece totul» [3]. Un spectacol asiat e pur ca o ecuaţie.

Ordine, convenţie, impersonalitate sînt calităţile acestui limbaj nonverbal. Lor li se alătură însă şi alta: aceea a rezistenţei. Craig resimţea tragic perisabilitatea, maladia timpului transformînd în blestem sisific munca omului de teatru, a creatorului incapabil de opere durabile. Transmiterea din generaţie în generaţie a secretelor spectacolului apare ca paleativ al acestei condiţii, căci Artaud găseşte aici « gesturi făcute să dureze» [4]. Este însă o căutare zadarnică, teatrul fiind sediu al efemerului. A căuta aici eternitatea înseamnă a-l contrazice.

În Orient, în acel spaţiu indiferent la timp şi dimensiuni, unde geologicul şi animalicul se abstractizează decorativ, unde universul intră în regim topologic i s-au confirmat lui Artaud profeţiile. Doar admirînd mişcarea fantastă a hieroglifelor vii, cum denumea el însuşi pe dansatorul oriental, prin care circulă enigmatice rezonanţe a cunoscut acea stare de perplexitate care trebuia să fie cruzimea metafizică. (Zeami în tratatele sale secrete stabilea ca scop al teatrului producerea unei dispoziţii extatice « dincolo de orice posibilitate de enunţare şi explicaţie».) În afară de posibila delimitare faţă de incertul unei asemenea deschideri cosmice, o propoziţie a lui Artaud, datorată Orientului, rămîne şi azi fundamentală: « Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic şi fizic» [5].

---

[1] A. ARTAUD — *Le Théatre et son double*, Oeuvres complètes, vol. IV, Gallimard Paris, 1964, pag. 65
[2] idem, pag. 72
[3] ibidem, pag. 70
[4] ibidem, pag. 72
[5] ibidem pag. 85

https://biblioteca-digitala.ro

Asia după ce susține reacția antinaturalistă, intervine prin acele manifestări care clarifică formularea celor două estetici pilot ale secolului, a lui Brecht și Artaud. Revizuirea teatrului european implică permanent referința la Orient.

În căutarea tehnicii

« A fi stăpîn pe un limbaj înseamnă a fi stăpîn pe o tehnică» spuneWitgenstein. Această propoziție, formulată doar cu alți termeni, reapare consecvent ca motto al marilor regizori: în absența unei tehnici teatrul nu se constituie ca limbaj și, implicit, adaugă ei, ca artă. Dificultățile ating o intensitate particulară aici datorită naturii organice a materialului, a conflictului dintre mobilitatea umană cu obligatoria stabilitate a artei, conform esteticilor mai vechi, și necesitatea repetiției, pretinsă de actul teatral, a neputinței actorului de a-și examina ca orice alt artist opera, ea fiind inseparabilă de el etc. Tehnica urmează deci să răspundă acestor sarcini teatrale specifice. Elementul său focal va fi recunoscut în *actor* și de aceea toate marile revoluții teatrale din secol se disting prin capacitatea de a formula noi propuneri coerente privind modalitățile de joc. Ele descoperă teatralitatea în formele pure, populare sau în variantă tradițională, echivalînd istoria spectacolului cu un proces lent de deviere de la esența primordială. « Doar teatrul popular posedă o adevărată tradiție și orice regizor care caută să se înnoiască trebuie să apeleze la el » scrie autoritar Meyerhold. Explicația provine din faptul că aici spre deosebire de teatrul literar, actorul, și nu piesa, concentrează integral interesul. Această particularitate determină elaborarea unor tehnici. Teatrul japonez intră frecvent în discuție, căci acolo prioritatea revine nu literaturii, ci mijloacelor vizuale care captivează pe artist ca și pe spectatori. « Publicul asiatic gîndește teatrul în termenii formelor prezentaționale specifice mai mult decît în istorii specifice» [1]. În Europa însă dramaturgiile și nu spectacolul diferențiază națiunile.

Progresiva impunere a regiei se distinge și prin insistența asupra formării actorului, al cărui corp constituie principalul instrument de lucru. Atenția destinată operei dramatice a determinat în Europa ultimelor secole o ignorare a lui și de aceea a-i restaura expresivitatea a avut sens revoluționar. Pentru a-l cultiva, vechi procedee de teatru popular sau circ, iar apoi de teatru oriental au intrat în programele de studii, în cele de antrenament al echipelor. Actorul naturalist lipsit de cunoștințe tehnice, incapabil de a-și conduce și exploata trupul este detestat. Diferența între el și cel japonez, care dispune de un limbaj format și transmis de generații, devine insuportabilă. Actorul naturalist nu accede la demnitatea creatorului, consideră încă de la începutul veacului marii regizori. Absența unei tehnici e principala acuzație, căci în afara ei un interpret pe scenă repetă mimetic regimul expresiei cotidiene. Copeau, Meyerhold printr-o tehnică se și delimitează de actorul naturalist, dar totodată urmăresc și creerea unui nou tip, disponibil să răspundă sarcinilor decurgînd din esteticile la care aderă ei. Condiția profesionistă a acestui tip de actor o confirmă incomparabila extindere a procedeelor față de cel naturalist. Teatrul japonez a însemnat un suport în *tentativa de formare a tehnicii interpretului european.* Acum nu se mai urmărește preluarea unui spirit, ci elementele concrete, utilizabile în contextul culturii occidentale. Interesant este că același demers, pur profesionist, l-au formulat și specialiștii japonezi interesați în teatrul vestic: împrumutul de tehnici, serios examinate în vederea adecvării la tradiția niponă. Tsubouchi scrie: « Singurele lucruri pe care le putem învăța din operele dumneavoastră sînt

---

[1] A. J. GUNNAWARDAMA — From ritual to rationality, T.D.R. 50/spring 1971, pag. 53

https://biblioteca-digitala.ro

principiile și tehnica. Mai mult, aceste principii, această tehnică trebuie să fie comparate cu grijă cu operele noastre»[1].

Cuvîntul Nô înseamnă agilitate, îndemînare, iscusință, iată deci tehnica recunoscută ca definiție a unui mod de spectacol. Aici naturalitatea corpului este inconcevabilă. Zeami, în ale cărui tratate secrete vorbește despre experiența utilă, mereu modificabilă și despre cea înghețată, de repetare a procedeelor tradiționale, acuză orice tulburare a «florii» gestului prin elemente realiste care îi strică armonia: «dacă «floarea» suferă nu va exista nici o frumusețe în interpretare»[2]. În acest teatru, dominat de țeluri estetice și nu religioase, după cum remarcă toți cercetătorii[3] sarcinile tehnice sînt de o maximă dificultate și de aceea antrenamentul începe de la vîrste inimaginabile pentru actorul european, 5—6 ani. Zeami codifică jocul mîinilor, mersul glisant, care interzice desprinderea picioarelor de pămînt (tip utilizat adesea de Grotowski și Barba), atitudinile de expresie corporală, folosirea evantaiului, accesoriul cu cea mai mare încărcătură semantică. Jocul este o «procedură artificială abstractă sau aluzivă»[4]. Nu insistăm asupra tuturor constrîngerilor, ca și a dificultăților presupuse de austera «artă a tăcerii» cum a fost denumit *nô*-ul. *kabuki*, formă de teatru popular mai expansivă, amestecînd dezinvolt limbajele muzicii, dansului, cuvîntului, fapt pentru care a fost omologat de mulți ca precursor al teatrului total, pretinde sarcini de antrenament la fel de dure. Aici diferă coeficientul sporit de libertate, în comparație cu actorul de *nô*. Leonard Pronko demonstrează combinația de tehnici, aparent contradictorii, realiste, formalizate, abstracte, non-literale,[5] tratate ca mișcări de dans, ele permițînd frecvente treceri de la reprezentațional la abstracție și non-literalitate. Actorul *kabuki* dispune de o sumă de tehnici, dar modurile de întrebuințare, preferințele și aptitudinile sale îi permit individualizarea jocului. Actorul japonez, indiferent de stilul său, e produsul unui travaliu pregătitor prin care intră în stăpînirea unei tehnici. Ea însă doar rareori apare ca ocazie de performanță, în realitate justificîndu-se prin posibilitatea la care ajunge actorul de a transmite noțiuni și sensuri. Tehnica aceasta se caracterizează însă și prin acomodarea actorului cu un limbaj abstract, și nu doar cu unul realist. O asemenea finalitate va fi sesizată de omul de teatru european deabia mai tîrziu, la început el fiind fascinat de tehnică doar ca mod de atestare a teatrului ca limbaj

Elaborarea semnelor

Pasiunii inițiale pentru procedeele japoneze i se corelează acum interesul pentru modul de funcționare a acestei tehnici. Ea se constituie ca limbaj, actorul stăpînind un semn și o semnificație. A juca presupune comunicarea prin semne, deci, conchide regizorul european, acest principiu trebuie să conducă și activitatea de creație a actorului său. El nu mai trebuie să imite, ci să elaboreze semne. La japonezi totul se transmite printr-un repertoriu de semne anterior elaborate, interpretului revenindu-i sarcina de a le prelua cu maximă precizie. Semnul teatral posedă o

---

[1] Apud JEAN JACQUOT — op. cit. pag. 272

[2] Apud PAUL ARNOLD — op. cit. p. 130

[3] R. SIEFERT, J. JACQUOT ș.a. susțin aceasta. Gunawardana scrie că teatrele intermediare, în care introduce și pe cel japonez, «prezintă concepții laice asupra lumii, chiar dacă la origini au fost religioase . . . Această dispoziție către laic se reflectă în modul de a plasa limbajul al fiecărui teatru . . . Ele sînt mai adaptabile, mai flexibile și mai puțin normative decît cele tradiționale ». op. cit. p. 55)

[4] PAUL ARNOLD — op. cit. p. 123

[5] LEONARD PRONKO — *Freedon and tradition in the kabuki actor's art*, Educational Theatre Journal, may 1969, pag. 139—147

https://biblioteca-digitala.ro

semnificaţie cunoscută şi de actor şi de public. *Doar tehnica permite stăpînirea semnelor*, actorul caligrafiind cu ele iubiri stelare, patimi violente, senine înţelepciuni. În termeni orientali a juca înseamnă deci o comunicare semantică. Grotowski, Eugenio Barba, Julian Beck se referă constant la aceasta, recunoscînd principiul, dar nu şi aplicarea. Grotowski distinge soliditatea semnului din teatrul japonez de expresia mai mobilă a teatrului european care nu acceptă asemenea încremeniri, Living-ul recunoaşte necesitatea unui limbaj, dar nu a unuia îngheţat, pus la punct, Eugenio Barba sesizează în teatrul asiat pericolul virtuozităţii corelat cu diminuarea extremă a disponibilităţii creatoare. Orientalul repetă aceleaşi semne pline de semnificaţii tradiţionale într-o schemă combinatorie de asemeni predeterminantă. (această stabilitate semantică s-a explicat uneori prin fixitatea categoriilor sociale în imperiul nipon). Europeanul îi împrumută metode de antrenament, tehnici, iar apoi chiar principiul de joc cu distincţia fundamentală că fiecare spectacol al său pretinde semne noi, fără anterioritate. Jocul pentru Grotowski urmăreşte atingerea unei iniţiale disponibilităţi la apeluri subterane, urmată de o artificializare a naturii prin elaborare de semne. Ele însă nu se repetă. Sînt inventate pentru fiecare spectacol. Vestul suportă mai greu indiferenţa la subiectivitate. Ceea ce este vechi este impersonal, nimeni nu şi-l poate revendica. [1] (O observaţie interesantă priveşte referinţa creatorului japonez la teatrul european ca rebeliune contra unui limbaj îngheţat. Aici prezenţa explozivă a happening-urilor astfel se explică. Europa se adresează Japoniei pentru a împrumuta tehnicile unui limbaj constituit, iar Japonia se îndreaptă spre vest din apetitul inovaţiei, al spontaneităţii, al necunoaşterii schimbului.) Semnul asiat tradiţional comunică o semnificaţie precisă, cel european, fără istorie, apare spectatorului mai ambiguu. Nô-ul e mai lizibil pentru publicul educat în cunoaşterea lui, decît un spectacol al Living-ului sau al Open-ului pentru cel european. Nu trebuie însă absolutizată explicaţia provenind din noutatea semnului, deoarece există şi substanţiale diferenţe de natură. Japonia, scrie Roland Barthes, « păstrează un lux semantic care nu s-a aplatizat încă . . . iar codurile foarte puternice nu s-au naturalizat niciodată» [2]. Semnul asiat rezistă presiunilor mimetice.

Cîteva soluţii spaţiale

Teatrul european şi-a perfecţionat un instrument — scena à l'italienne — apt să răspundă sarcinilor esteticii sale ilzioniste dominată de magia înşelătoare a perspectivei ca şi de centralismul unghiului de vedere privilegiat. Consecinţa acestor imperative descinzînd simultan dintr-o viziune plastică şi o organizare socială se manifestă prin izolaţionismul progresiv al scenei: rampa, fosa delimitează restrictiv cele două universuri. Accentuarea liniei de demarcaţie întotdeauna intensifică un imaginar aristocratic. Recentele revizuiri ale destinaţiei teatrului nu mai acceptă nici diferenţierea socială acută recognoscibilă în structura sălii à l'italienne, ca şi în dependenţa de ideea favoritismului privirii, nici ruptura lumilor, scenă şi sală, ce asigură regimul favorabil iluzionismului suspect. Spectacolul caută contactul cu sala, implicarea spectatorului, căci el nu mai asistă la somptuoase desfăşurări

---

[1] Teoreticieni ca JEAN JACQUOT, LEONARD PRONKO resping aceste convingeri privind impersonalitatea şi stabilitatea jocului japonez, ei demonstrînd şi infiltrarea unor elemente personale, e drept mai dificil de detectat pentru european. « Marele actor oriental nu e cel care posedă adînc o colecţie de formule, ci acela care ţine să le înlănţuie; să le acordeze între ele ca să formeze un limbaj viu » (J. Jacquot) « formele fixe sînt mai variate decît credem » (L. Pronko)

[2] *Vingt-quatre questions* de JEAN RISTAT à ROLAND BARTHES — Lettres françaises, 9 février 1972, pag. 5

https://biblioteca-digitala.ro

de efecte pretinzînd o distanță fascinatorie. Prezența fizică a actorului, resursă expresivă specific teatrală, deasemeni și ea pretinde această intimitate. Rațiunile slăbirii structurii bipolare—sală-scenă— în favoarea unei comunități de substanță sînt numeroase și nu acum le putem enumera. Enunțăm această metamorfoză doar pentru a observa că teatrul japonez a oferit cîteva soluții, dintre care cea mai frecventă a fost hanamicki sau «puntea florilor» care străbate sala stabilind o relație între public și actor necunoscută scenei à l'italienne. În sălile de Nô există una sau două asemenea punți, atunci actorii chiar comunicînd pe deasupra publicului de la una la alta: spectacolul încorporează sala. Aceste punți dezagregă scena utilizată în Europa ca univers claustrant al acțiunii, «totul se petrece în interiorul publicului care nu pierde niciodată impresia de captivare și distanță în același timp» [1] scrie Paul Claudel. Școala rusă de la Meyerhold în celebra montare a *Pădurii* lui Ostrovski pînă la Tovstonogov și Ohlopkov va apela constant la o asemenea modalitate. De asemeni Reinhardt. Ea s-a folosit și la noi. *Puntea florilor*—un răspuns polemic adresat scenei à l'italienne. Merită să remarcăm că înțeleptul Zeami comentează diferențele tehnice de interpretare pe scenă și pe hanamicki, modificarea distanței față de public trebuind să fie resimțită de către actor.

Yeats pretinzînd pentru piesele sale spații restrînse s-a referit și la dimensiunile reduse ale sălilor de Nô. Azi această dispoziție s-a extins, fără a detecta, evident, în aceasta o influență niponă. Din punct de vedere al spațiului și imaginii scenice găsim prea multe coincidențe cu rezolvări actuale pentru a putea vorbi de împrumuturi: nedepartajarea spectatorilor, austeritatea dispozitivului scenic, prezența luminii în sală, [2] tipică tehnică brechtiană de distanțare. Este cred doar coincidența de răspunsuri pe care le propune Europa în momentul contestării unui tip de spectacol vechi înstrăinat de ideile teatralității. Marii regizori au pornit în expediții dificile pentru extragerea esențelor teatrului, și în funcție de ele concepîndu-și spectacolele. Revenirea la esențe explică poate apariția acestor înrudiri numeroase cu teatrul asiat. Între Vest și Est se descoperă greu analogii, atunci cînd artistul accede la esența unui tip de activitate se revelă, mai profund, omologii provenind din substanța comună a umanului.

Prin curba unei bucle se poate desena penetrația Japoniei în spectacolul lumii occidentale, căci după ce la început se revendică un spirit al Orientului, util renegării naturaliste, se caută apoi confirmarea teatrului ca artă printr-o tehnică la a cărei elaborare participă numeroase elemente japoneze și prin procesul nonmimetic al elaborării semnelor pentru ca acum să intereseze iarăși o doctrină. Varianta japoneză a budismului, zen, fascinează în ultimii ani numeroși intelectuali și artiști din literatură, muzică și mai ales din domeniul spectacolului. Într-un strălucit studiu [3] Umberto Eco motivează brusca irumpere a recentei pasiuni occidentale. Extrăgînd cîteva explicații propuse constatăm că ele coincid cu mentalitatea și programul happeningurilor. Zen elogiază contactul direct cu viața, cu fluiditatea ei din care țîșnesc fapte minore, detalii, în ele reflectîndu-se lumea ca într-un bob de rouă, fără a deveni însă prin acesta explicabilă. Numirea fragmentelor de viață nu manifestă și nici nu produce un sens. Zen, scrie Eco, e un cult al spontaneității. Open Theatre inventă exerciții care stimulează rapiditatea răspunsului, căci jocul de

---

[1] PAUL CLAUDEL — *Mes idées sur le théatre*, Gallimard, Paris, 1966, pag. 84.

[2] *R. Barthes* explică precis sensul întunericului, respins și de Brecht, din sălile europene: « Acest spațiu este teologic, este acela al greșelii: pe de o parte într-o lumină pe care se preface că o ignoră, actorul, adică gestul și cuvîntul, pe de alta, în noapte, publicul, adică conștiința » (op. cit. pag. 82)

[3] UMBERTO ECO: Opera deschisă, Occidentul și Zen, E.L.U. Buc. 1969

https://biblioteca-digitala.ro

energii al lumii nu trebuie întrerupt, spun principiile zen. Happening-ul, mai mult chiar prin definiţie urmăreşte neîntrerupta curgere, el fiind « fapt în curs de a se petrece». Vechile moduri de percepere se modifică, publicului refuzîndu-i-se regimul imoral de « voyeur», el fiind implicat în coparticiparea la creaţia imediată.

Zen interesează « nu doar ca doctrină morală, ci şi pentru strategii stilistice» [1], nu doar ca şansă de recuperare a unei vitalităţi neconstrînsă de norme şi reguli, ci şi ca mod de organizare a percepţiei. Astfel John Cage, care ascultă pe marele maestru Daisetz Suzuki află de la el importanţa *hazardului*, al cărui miracol noi îl ignorăm sau dispreţuim. El ajunge de aici la recunoaşterea aleatoriului ca principiu de creaţie iar asimetria şi deschiderea apar ca necesarele condiţii pentru a-i permite manifestarea. Centrul, stabilitatea contrazic înţelepciunea zenului.

Japonia e din nou implicată în procesul deschis culturii apusene.

Privesc sub un geam de birou măşti kabuki, feţe rotunde cu limba scoasă, ovaluri de porţelan, buze roşii, dar prin ochii săpaţi în rotunjimea pometilor, prin graţioasa lor deschidere spre lume se strecoară o neştiută lumină. Sînt măştile unei umanităţi străine şi stranii, am crezut de multe ori, dar am citit cîndva sub paloarea unui obraz de tînără fată versurile frumos caligrafiate ale unui hai-ku:

Ţinea în mînă o ceaşcă de ceai
Am ridicat ochii
Dispăruse.

În gracilitatea acestei melancolii abia rostite s-a zbătut parcă adierea unei iubiri care învia conturul îngheţat. A fost vis, trecătoare fantomă, sau poate a existat pentru a dispare apoi într-o pulbere de argintiu polen. Cine ştie dacă în masca purtînd ca semn seninele versuri nu stă închis alt mesaj decît cel ajuns la noi, a cărui taină n-o vom afla sau dacă nu, privind-o ,cineva îşi va închipui odată scena acoperită cu flori de cireş aflînd pierdutul secret al graţiei. Japonia e mai departe metaforă, deschisă şi nemărginită.

7 mai 1972

---

[1] Op. cit. pag. 206

https://biblioteca-digitala.ro

EDUARD CONSTANTINESCU

Shakespeare și Kurosawa

O afirmație potrivit căreia dintre toate ecranizările realizate pînă astăzi *Tronul însîngerat* (KUMONOSU-JO, 1957) al lui Akira Kurosawa reprezintă nu numai cea mai perfectă dar și singura operă care a reușit să transforme integral în *film* o piesă a lui Shakespeare devenind în același timp și o piesă obiectivă de gîndire cinematografică, riscă, cel puțin la prima vedere, să descumpănească. Și asta pentru că pare foarte puțin probabil ca, în ciuda unei mai mult decît impresionante liste cuprinzînd nume ilustre de la Olivier la Welles și de la Kozințev la Fritz Lang, de la Reinhardt la Zeffirelli și de la Mankiewicz la Wajda și, în același timp, în ciuda unei interpretătri nu mai puțin ilustre care s-a bucurat la rîndul ei de aportul celor mai sigure valori care au jalonat rînd pe rînd generațiile marilor actori ai ecranului: Barymoore și Forbes-Robertson, Douglas Fairbanks și Mary Pickford, Leslie Howard și Norma Shearer, James Cagney și Mickey Rooney, Laurence Olivier și Orson Welles, Smoktunovski și John Gielgud, toate aceste « filme-Shakespeare» să nu reușească decît a ilustra o dată mai mult convingerea că ceea ce Francis Bacon scrisese despre idolii care împiedică dezvoltarea cunoștințelor omului se potrivește foarte bine idolilor care împiedică înțelegerea artistică a operelor marelui Will.

Iar explicația e poate în primul rînd aceea că în timp ce toți acești oameni de talent și-au conceput operele cu credința că măreția lui Shakespeare și marea sa valoare stau în minunata muzicalitate a versurilor și în impresionanta *forță teatrală* a unor situații cu adevărat mari, ar fi fost mult mai corect să se înțeleagă că adevăratul punct de plecare îl constituie miezul de idei al unui om care-și descoperă cu luciditate lumea, în timp ce, așa cum spunea Verlaine, « restul e doar literatură».

Astăzi a devenit deja bine cunoscut faptul că teatrul elisabethan posedă o tehnică foarte specială și foarte complicată, dar în același timp surprinzător de liberă a rostirii versului alb, presupunînd nu numai o mare putere de abstractizare a cuvîntului (Jan Kott în strălucitorul său eseu *Shakespeare contemporanul nostru* subliniază de altfel că sinuciderea lui Gloucester nu și-ar dobîndi înțelegerea decît pe o scenă goală care să exlcudă demonstrația actului fizic, tensiunea dramatică fiind extrasă tocmai din *abstractizarea* acestui act, redus la un concept), dar și o surprinzătoare

https://biblioteca-digitala.ro

putere de imaginație care transformă rînd pe rînd actorul-personaj în cele mai diverse obiecte și valori, orice metamorfoză fiind posibilă (Peter Brook, într-un mai vechi studiu despre teatrul lui Shakespeare, vorbește despre acea « problemă a angrenajelor » care trebuiesc mereu schimbate pentru ca un singur cuvînt să trimită la mai multe imagini deodată, în căutarea sensului adevărat). Ori, dacă cinematograful este astăzi în măsură să ofere din punct de vedere tehnic această perfectă « mobilitate a gîndirii» prin aceea că în funcție de felul în care este filmată succesiv o aceeași scenă, ea poate să-și modifice sensurile, convertindu-le, anulîndu-le, și reinventîndu-le neîncetat, apare ca cel puțin ciudat faptul că nimeni, poate doar cu excepția lui Kozințev și Kurosawa, nu a folosit încă acest principiu minunat. De altfel, este semnificativ faptul că, spre deosebire de Welles care și-a conceput filmele din punctul de vedere al unui actor atras mai cu seamă *fizic* de lumea fascinantă a personajelor lui Shakespeare și, în consecință, care a transformat aceste filme în reproducerile unor recitaluri de interpretare individuală, construite nu pe *faptul trăirii* ci pe tehnica versului *recitat*, Laurence Olivier, el însuși sedus de perspectivele unor mari virtuozități individuale, a intuit totuși faptul că marile declamări sînt pur și simplu stînjenitoare în prim-plan, și a preferat să vină în fața aparatului pentru a spune doar lucruri fără importanță pentru ca, pe măsură ce se retrăgea, să-și înceapă seria marilor monologuri care au făcut cîndva gloria reprezentațiilor de la Globe-Theater. Și tot atît de semnificativ rămîne și succesul lui Mankiewicz care a făcut un *Iuliu Cezar* surprinzător de puternic și adevărat pentru un regizor care, în ciuda inteligenței sale, nu a dat niciodată dovadă de prea multă imaginație; am putea crede însă că tocmai acest lucru l-a ajutat, în măsura în care Mankiewicz a citit foarte corect înțelesurile piesei, transpunîndu-le însă în modul său propriu și dînd astfel textului dramatic o mult mai mare forță dramatică și aluzie politică decît a reușit-o Welles atunci cînd, într-una din primele sale reprezentații teatrale, l-a îmbrăcat pe Iuliu Cezar în uniformă fascistă, continuînd totuși să citească sensurile piesei în spiritul unui teatru prăfuit și demodat. Ori, din această perspectivă, filmul lui Mankiewicz rămîne probabil singura punte de legătură între cantitatea impresionantă de ecranizări după Shakespeare, eșuate din cauza excesului de teatralism în care a fost înăbușit cu consecvență cinematograful, și acele opere singulare, doar două la număr pînă astăzi (*Hamlet*-ul lui Kozințev și *Tronul însîngerat* al lui Kurosawa) care au reușit să dezvolte în structura unei capodopere elementele unor noi creații personale. În ceea ce-l privește pe Kozințev, el a reușit să facă din *Hamlet* un film care are toate calitățile celor mai bune ecranizări shakespeariene datorate lui Olivier și Welles (în sensul unei desăvîrșite expresivități actoricești și al unui remarcabil simț pentru detalii), minus toate defectele acestora (în măsura în care, preferînd traducerea mai rece, mai mobilă și mai realistă a lui Pasternak, și beneficiind în același timp de aportul unor actori cărora le era străină experiența trecutului, el a realizat un film care se ridică cu mult deasupra proastelor tradiții ale « teatrului filmat»); dar care, deși și-a impus stilul său propriu, poate puțin prea academic, și în același timp puternic bazat pe sugestii vizuale în maniera unui romantism post-eisensteinian, nu a reușit, totuși, să devină decît un « film Shakespeare» pe jumătate, tocmai pentru că, descrisă în termenii acestui stil, acea lume a teatrului elisabethan, realistă și în același timp fantastică, barbară și în același timp dictată de un subtil rafinament al nuanțelor, violentă pînă la isterie dar și plină de poezia unor sentimente confuze, nu a putut fi niciodată înțeleasă cu adevărat.

Rămîne deci *Macbeth*-ul lui Kurosawa, căruia adaptarea niponă *(Tronul însîngerat)* i-a orientat mai bine liniile de forță ale conflictului uman estompînd efectele secundare ale acțiunii politice centrale (complicatele raporturi dintre Macduff și Malcom) și insistînd mai mult asupra problemelor morale care-i angajează pe eroi.

https://biblioteca-digitala.ro

Explicînd motivele care l-au condus către o astfel de alegere, Kurosawa a precizat că, pe lîngă intenția de a găsi corespondența între Scoția medievală și Japonia medievală, corespondențe capabile să ofere un model corespunzător atît contextului istoric cît și celui contemporan (« Cînd mă uit la istoria Japoniei sau la cea mondială, ceea ce văd este că omul se repetă mereu»), există aici și o serie de alte motive personale care-l apropie de tema personajului dominat nu numai de ambiție [1] dar și de pasiunea unei autocunoașteri care duce la autodistrugere. Cînd Welles crede că « Shakespeare nu a scris niciodată o tragedie, ci doar melodrame care au statura unor tragedii» (« Cahiers du Cinéma», nr. 87), consecința e în primul rînd aceea că înseși adaptările sale nu au devenit decît melodrame care au statura unor filme și în care referințele la Shakespeare apar accidental, iar Lady Macbeth de-abia mai poate fi observată în spatele unui Macbeth baroc și suprarealist, așa cum nu Shakespeare, ci mai degrabă Welles și l-a imaginat (de altfel, înțelegerii lui Shakespeare în viziunea lui Welles i se potrivește foarte bine formula destul de cinică a lui Jean Renoir care afirmă că « adaptarea dispensează de a inventa o istorie» iar *Macbeth*-ul său justifică întrucîtva declarația lui André Gide care se mărturisea « incapabil să exprime în același timp pe scurt și echitabil tot răul pe care îl gîndește despre acest film»). Pentru Kurosawa însă, adaptarea a însemnat cu totul altceva și, în ciuda cîtorva libertăți pe care și le-a luat față de modelul original transpus în atmosfera Japoniei medievale, *Macbeth*-ul său apare mult mai puternic și mai adevărat, în măsura în care, diluînd povestirea în metoda scenică a teatrului *nô*, Kurosawa a structurat-o apoi în stilul său riguros, realizînd ceea ce părea aproape imposibil: o operă profund națională și perfect documentată din punct de vedere istoric, care atinge și epuizează în același timp toate temele și sensurile modelului ei original, ridicîndu-le astfel la scara unui adevăr universal.

De altfel, Kurosawa a intuit foarte bine faptul că utilizarea tehnicilor teatrului *nô*, caracterizate printr-o perfectă liniaritate, cu actori care se mișcă prescris și convențional într-o lume, ea însăși închisă și artificială, ar putea corespunde perfect cu destinul personajelor sale, fără viitor și lipsite de libertate, personaje ale căror resorturi sînt dictate inexorabil de legea cauzei și a efectului. Legătura cu tradițiile trecutului nipon era deci făcută și perfect justificată (sobrietatea imaginilor, accentuată de renunțarea la prim-planuri, creea prin îndepărtarea aparatului, o anume senzație de alienare permițînd spectatorului să descopere simultan în plan general tot cîmpul acțiunii, adică atît cauza cît și efectul ei, și, în consecință, accentuînd distanțarea spectatorului față de aceste personaje, adică exact ca în tehnica teatrului *nô* unde totul se întîmplă la vedere, într-un singur plan general, în care apare deopotrivă acțiunea și consecințele ei). Mai rămînea deci de stabilit legătura cu prezentul; dar pentru cine știe să citească corect sensurile, ea există mereu distilată în fibrele cele mai intime ale filmului; la un moment dat Asagi (Lady Macbeth), îndemnîndu-și bărbatul la crimă, spune: « Omul lipsit de ambiție nu este om». Ce înseamnă însă ambiția? Pentru Macbeth ea înseamnă mai puțin sau, în orice caz, nu în primul rînd, puterea; aceasta este mai degrabă patima lui Lady Macbeth (și evidențierea subtilă a acestui aspect rămîne, fără îndoială, unul dintre meritele filmului lui Kurosawa). Macbeth este sfîșiat mai degrabă de « ambiția» de a-și înfrînge coșmarul, viziunile, răul care-l macină pe dinăuntru. El crede că singurul mod prin care-și poate stăpîni propria-i imaginație, inepuizabilă și în același timp trădătoare, este

---

[1] Așa cum sugerează corul de la începutul și sfîrșitul filmului: Trăia un războinic mîndru/ Ucis de ambiție / Al cărui spirit mai bîntuie încă și, la sfîrșit, accentuînd morala: Spiritul lui mai bînuie încă / Povestea lui este cunoscută / Pentru că și astăzi se știe / Că ambiția nemăsurată este pedepsită.

https://biblioteca-digitala.ro

acela de a se confrunta cu sine însuşi, de a-şi pune în aplicare toate planurile imaginaţiei sale, oricît de abjecte ar fi ele, pentru ca astfel, concretizîndu-şi viziunile, să se poată autocunoaşte şi să-şi înfrîngă « răul din suflet şi din minte». Autocunoaşterea, ca etapă esenţială a autodepăşirii, duce însă la autodistrugere, şi aceasta este, în fond, *drama umană* a lui Macbeth. Pentru Welles, actul eroului era determinat deopotrivă de o voinţă supranaturală, ca şi de pasiunea puterii: în pregeneric, răsare din noroiul amestecat cu apă şi sînge, mica statuie a lui Macbeth încoronat; la Kurosawa însă, Washizu (Macbeth) este pur şi simplu îngrozit atunci cînd vrăjitoarea îi spune că va deveni stăpîn. La început nu înţelege şi nici nu crede, sau poate că nu vrea să creadă, dar vrăjitoarea îi va aduce aminte: « Voi, oamenii, sînteţi îngroziţi de dorinţa voastră şi încercaţi să v-o ascundeţi». Mai tîrziu, atunci cînd Washizu îi va destăinui lui Miki (Banquo) visul său înfricoşător, acesta îi va răspunde îngîndurat: « Visăm ceea ce de fapt dorim». Şi acesta este drumul tragic al lui Washizu: de la dorinţa inconştientă la ambiţie, şi de la ambiţie la crimă şi autodistrugere.

De altfel, nu este întîmplător nici faptul că o însemnată parte a *Tronului însîngerat* este consacrată luptei pe care Washizu o duce împotriva pădurii, pădurea care reprezintă de fapt propria sa conştiinţă. Atunci cînd, în mijlocul întunericului şi al ceţii părîndu-i-se că a văzut un spirit, el se repede înainte cu sabia scoasă şi urlînd pentru a acoperi zgomotele pădurii, pe jumătate isteric, pe jumătate îngrozit, gestul său sugerează, mai degrabă un salt cu capul înainte în propriul său eu». Aici, în acest moment, începe drama lui Washizu, drama care se va sfîrşi doar atunci cînd pădurea pe care o credea de necucerit, şi care apăra castelul — centrul ambiţiei şi existenţei sale — se va pune în mişcare înaintînd haotic împotriva sa. Transformînd deci această pădure, dintr-un simbol marginal, într-un element de structură angajat nu numai în descripţia formală a cadrului (ca în *Macbeth*-ul lui Welles) dar mai ales în însăşi dezvoltarea dramatică a întregii naraţiuni, Kurosawa a reuşit să confere unei realităţi materiale un înţeles moral atît de adînc, încît realitatea să devină ea însăşi sîmburele de mişcare al întregii acţiuni, capabil să sintetizeze întreaga reţea de teme şi înţelesuri pe care opera le presupune.

Prăbuşirea lui Washizu se declanşează atunci cînd pădurea, conştiinţa lui, l-a trădat; el nu se mai poate ascunde îndărătul ei, tot aşa cum nu se mai poate apăra în adîncimile iraţionale ale necunoscutului. Pentru prima oară Washizu se află acum în faţa adevăratului său duşman: castelul, simbolul ambiţiei sale. Şi tocmai de aici, din acest castel, care e încă *al său*, de la *proprii* săi soldaţi care i-au citit în ochi crima, îi va veni sfîrşitul. Alegînd un astfel de final care, deşi se îndepărtează întrucîtva de modelul original al piesei, reuşeşte totuşi să pună mai bine în lumină sensurile dramei, Kurosawa nu *explică*, ci *îmbogăţeşte* cu o latură nouă, sensurile dramei shakespeariene: aceea a răului care vine nu din forţele supranaturale, ci din oameni, din sufletul şi conştiinţa acelora care nu au puterea să-şi ducă ambiţiile pînă la capăt; şi nu o au, pentru că o astfel de putere nici nu există. Donald Richie observă într-un foarte documentat studiu că *Tronul însîngerat* se înscrie, la acest nivel, în problematica generală pe care Kurosawa şi în general cei mai reprezentativi autori ai filmului japonez şi-o pun în legătură cu atitudinea faţă de şabloane, înţelese în sensul lor cel mai complex: « Pentru Kurosawa, repetiţia înseamnă distrugere şi de aceea eroii săi caută să o evite. Dar această atitudine nu este singura posibilă: Ozu glorifică şabloanele, iar personajele sale ştiu uneori că şablonul, cunoaşterea lui, le dă puterea să continuie. Pe de altă parte, în filmele lui Naruse eternele şabloane ale vieţii japoneze rămîn necunoscute, iar eroii se lovesc de ziduri, pierzîndu-şi libertatea la care aspirau. Şabloanele sînt fie acceptate în întregime, fie respinse în întregime. Orice altă atitudine, ca în *Tronul însîngerat* duce la moarte».

https://biblioteca-digitala.ro

Noi credem însă că, de data aceasta, Kurosawa a mers chiar mai departe arătînd că, uneori, nici chiar asumarea integrală a şablonului (în sensul în care el presupune repetiţia calculată şi eficace a crimei) nu poate duce la salvare: însăşi Asagi (Lady Macbeth) cea care dobîndeşte în film o intransigenţă şi o cruzime mult mai mare decît personajul lui Shakespeare (unde mai există totuşi rudimente ale unor sentimente [1] ea, care a devenit fiinţa extremelor, care ştie ce vrea şi care merge pînă la capăt (tocmai acest caracter închis al evoluţiei personajului justifică preluarea, mai profundă aici decît oriunde a tehnicilor de interpretare din stilul teatrului *nô)* tocmai ea, cea care exemplifică atît de perfect ideea ambiţiei fără margini, va deveni victima propriului ei complot. Copilul pe care-l aşteaptă şi cu care îl îmboldeşte pe Washizu la crimă, nu se va naşte niciodată; dansînd, nebună de bucurie, acel pervers « rit al fertilităţii» în camera unde tocmai fusese ucis regele, Asagi va suferi, sub tensiunea eşecului apropiat (pentru că, mai mult ca oricine, ea ştie că o crimă presupune alta), avortul care o va duce încetul cu încetul spre nebunie (şi tocmai în explicarea subtilă a cauzelor psihice care au determinat acest eşec, stă încă una din marile descoperiri ale lui Kurosawa). Modificarea tot atît de subtilă a finalului faţă de modelul original al lui Shakespeare are, la rîndul ei, o semnificaţie asemănătoare: Washizu, singur pe metereze, încercînd zadarnic să oprească pădurea care se apropie ameninţător din toate părţile, nu poate ascunde în această clipă a încercării finale, adevărul crimelor comise, şi tocmai dezvăluirea acestui adevăr îi va determina pe proprii săi soldaţi să-şi întoarcă suliţele împotriva sa refuzîndu-i sfîrşitul măreţ al lui Macbeth care a murit « purtîndu-şi zaua». Washizu va muri aproape animalic, acoperit de cercul săgeţilor care se strînge tot mai mult în jurul său, asemeni unei uriaşe pînze de păianjen (motivul plastic al acestei pînze va fi adeseori prefigurat pe parcursul întregului film) tocmai pentru că nu a avut acea putere de a se interpune între percepţiile sale şi gestica sa. Washizu nu are puterea trăirii verbale a unui Hamlet, şi nici acea articulaţie a Macbeth-ului shakespearian care poate pînă la un punct să-şi ascundă experienţa trăită printr-o altă experienţă, imaginată verbal. Aceasta nu înseamnă însă că el este mai puţin sensibil şi mai puţin complex; dimpotrivă, Macbeth-ul lui Kurosawa este, în ciuda instinctivităţii sale, chiar mai lucid: atunci cînd, aflînd vestea morţii soţiei sale, Macbeth-ul lui Shakespeare rosteşte celebra declamaţie: « Dar mîine şi iar mîine, tot mereu. . ., » Washizu, mai conştient, înţelege că el însuşi este o parte din nebunia soţiei sale, tot aşa cum ea este o parte din nebunia lui, şi, alergînd în camera goală în care zăreşte doar sabia şi tronul, rosteşte mai mult ca pentru sine: « Nebun, nebun. . .»

---

[1] « Am alăptat şi ştiu cît de duios
Iubeşti pe pruncul căruia-i dai sînul . . . »
sau, înaintea uciderii lui Duncan:
« Eu însumi l-aş fi omorît cu mîna-mi
De n-ar fi semănat atît de mult cu tata . . . »

https://biblioteca-digitala.ro

Se știe că este foarte ușor să filmezi o piesă, dar este mult mai greu să faci din ea un film, și de lucrul acesta s-au izbit mereu nu numai aceia care, asemeni lui Max Reinhardt cu *Visul unei nopți de vară*, și-au putut închipui că, montînd un spectacol după principiile esteticei teatrale în mijlocul unor decoruri reale, ar putea să atingă rezultatele unor creații cinematografice, dar chiar și oameni a căror vocație pentru film fusese anterior îndelung verificată precum Welles ale cărui *Macbeth* și *Othello* rămîn doar amestecul unor bucăți de Shakespeare pur, servite într-o imagine de film bogat ornamentată (și aceasta, în măsura în care, nereușind să se constituie într-un mijloc de expresie, imaginea devenea aici o probă a virtuozității și a plăcerilor vizuale, faptul privirii continuînd să rămînă gol la mijloc). Kurosawa a fost însă singurul care a înțeles că, pentru a putea cuprinde în film întreaga bogăție de sensuri ale piesei, trebuia să înceapă mai întîi prin a impune un sens dramatic general prin manipularea datelor realității materiale. Cînd Welles folosește în *Macbeth*-ul său imaginile unei naturi delirante, impregnată parcă de sîngele coagulat al unui lung lanț de crime, străbătută de vocile și tenebrele înfricoșătoare ale fantasticului și invadată de o lume misterioasă, costumată asemeni unei preistorii iraționale, el folosește realitatea materială a decorurilor pentru a ilustra ceea ce văd și simt personajele unui Shakespeare mai apropiat de noaptea Evului Mediu decît de speranțele Renașterii; și această ilustrație s-a păstrat mai ales între limitele unui decorativism care, fie el chiar și genial, a rămas mereu exterior progresiei narative. Pentru Kurosawa însă materializarea decorului a avut ca rezultat procesul de integrare a realității materiale exterioare în structura intimă a dramei și, la limită, chiar transformarea ei în însuși principiul de mișcare al operei: pădurea Birnam, căreia Shakespeare îi închinase doar cîteva versuri într-o descriere destul de vagă, capătă la Kurosawa o funcție mai importantă chiar decît cea a unui personaj; ea devine corelativul obiectiv și natural al tuturor pasiunilor, dramelor și seismelor violente care conduc destinul eroilor către inexorabila crimă. Pentru Kurosawa pădurea e vie nu numai atunci cînd, împlinindu-se proorocirile, ea începe să se miște; pădurea e la fel de vie și atunci cînd în primele secvențe ale filmului, Washizu și Miki gonesc înspăimîntați călare în mijlocul întunericului, printre potecile oarbe înghițite de ceață, căutîndu-și calea și, probabil, nu întîmplător, pădurea este numită aici Labirintul. Asistăm deci la expresia unei materializări profunde care, înlocuind dimensiunile filosofice ale comportării, mai pregnante poate în textul lui Shakespeare, devine în filmul lui Kurosawa esența și însuși principiul de creație. Există de altfel o scenă în care vrăjitoarea îi spune lui Washizu: « Dacă mergi după urme, pădurea devine un labirint natural. De aceea evită-le, mergi drept și nu te lăsa derutat de ele». Cine a înțeles cu adevărat ce reprezintă pentru Kurosawa pădurea ca realitate materială concretizînd ideea morală a conștiinței, poate ajunge la acea adîncime filosofică la care lumea fantastică a lui Shakespeare capătă însușirile și rațiunea omenescului, ale unei înțelegeri superioare în raporturile dintre trăit și imaginat.

https://biblioteca-digitala.ro

ARTĂ
ȘI
SEMN

https://biblioteca-digitala.ro

Împărăţia semnelor

Apa şi fulgul

Tava cu care se serveşte pare un tablou de o desăvîrşită delicateţe: ea este cadra pe al cărei fond întunecat se înmănunchează cîteva felurite obiecte (căni, cutii, farfurioare, beţişoare, mici grămăjoare de alimente, puţin ghimbir gri, mărunte felii portocalii de legume, sosuri maronii), ori cum aceste recipiente şi aceste frînturi de alimente, fiind foarte mici, sînt totuşi numeroase eşti ispitit a crede că aceste tăvi răspund întru totul definiţiei pe care Piero della Francesca o dădea picturii, anume că « ea nu este nimic altceva decît o desfăşurare de suprafeţe şi corpuri devenind mereu mai mici sau mai mari după cum se rînduiesc faţă de un punct extrem». Cu toate acestea, o asemenea ordine nu ni se înfăţişează decît spre a fi desfăcută şi refăcută apoi după însuşi ritmul alimentaţiei ; ceea ce la început era un tablou încremenit devine banc de lucru sau tablă de şah, spaţiu, aşadar, nu al unei priviri ci al unei alcătuiri şi al unui joc ; se vădeşte că, de fapt, pictura nu era decît o paletă (adică o suprafaţă de lucru) pe care noi înşine o vom mînui pe măsură ce mîncăm, luînd de aici un dram de legume, de dincolo orez, de acolo condimente, dintr-altă parte o înghiţitură de supă, urmînd o liberă alegere, oarecum în felul unui caligraf (adică un soi de artist specific japonez) care, aşezat în faţa unui şirag de ulcele cu culoare, în acelaşi timp ştie şi ezită ; astfel încît, fără să fie cîtuşi de puţin negată ori diminuată (nu este vorba de o indiferenţă faţă de mîncare, atitudine întotdeauna *morală*), alimentaţia se desfăşoară după riturile unui fel de muncă sau joc exercitîndu-se nu atît prin transformarea materiei prime (ceea ce ţine întru totul de *bucătărit* ; mîncarea japoneză nu este decît într-o mică măsură preparată, alimentele ajung

https://biblioteca-digitala.ro

pe masă în stare naturală, singura operație pe care o suferă ele într-adevăr fiind cea a îmbucătățirii lor) cît mai ales prin îmbinarea mobilă și oarecum inspirată a unor elemente cărora nici un protocol nu vine să le impună vreo anume ordine de preluare (poți alterna o sorbitură de supă, o înghițitură de orez, un mănunchi de legume), întreaga săvîrșire a mîncării desfășurîndu-se prin compoziție, tu însuți alcătuind prin libera ta alegere ceea ce vei mînca ; un fel de mîncare nu mai reprezintă un produs reificat a cărui preparare este la noi pudic îndepăratată în timp și în spațiu (mese pregătite dinainte în spatele pereților unei bucătării, încăpere tainică unde *totul este îngăduit* cu condiția ca produsul să nu iasă de aici decît compus, ornat, parfumat, fardat.) De unde caracterul viu (ceea ce nu vrea să însemne natural) al acestor mîncăruri care în orișice anotimp par a răspunde dorinței poetului : « *O, să sărbătorim primăvara prin delicioase mîncăruri* » . . .

Tot din pictură împrumută mîncarea japoneză și calitatea sa cea mai puțin imediat vizuală, calitatea sa cea mai adînc întemeiată în corp (legată de greutate și de munca mîinii care trasează sau acoperă) și care este nu culoarea ci tușa. Orezul la cuptor (a cărui identitate cu totul și cu totul aparte este atestată printr-o denumire specială diferită de cea a orezului crud) nu se poate defini decît printr-o contradicție a materiei ; el este în același timp coeziv și detașabil ; destinația sa substanțială este fragmentul, un conglomerat de o cît mai desăvîrșită ușurătate; el este singurul element de ponderare al mîncării japoneze (antinomică celei chineze) ; el este ceea ce cade, spre deosebire de ceea ce plutește ; în tablou, el dispune de o albeață unitară, granuloasă (spre deosebire de cea a pîinii) și, cu toate acestea, friabilă : ceea ce este adus pe masă strîns, compact, poate fi desfăcut printr-o singură mișcare a celor două bețișoare, fără ca vreodată să se împrăștie, ca și cum diviziunea nu s-ar produce decît în vederea a încă unei ireductibile coeziuni ; or ceea ce ni se oferă spre consum este tocmai, dincolo (sau dincoace) de alimentele propriu zise, această măsurată (incompletă) sustragere. Tot astfel — deși la cealaltă extremitate a substanțelor — supa japoneză (acest cuvînt : « supă » este dens într-o nedreaptă măsură, iar « ciorbă » te duce cu gîndul la menu-ul fix) aduce în peisajul alimentar o notă de claritate. Pentru noi o supă limpede este o supă săracă ; dar aici subțiimea fierturii, la fel de fluidă ca și apa, praful de fasole sau de soya care alunecă prinlăuntrul ei, puținătatea celor două sau trei elemente solide (fire de ierburi, frînturi de legumă, felii de pește) care divizează plutind această neînsemnată cantitate de apă, dau ideea unei densități limpezi, a unei nutritivități lipsite de grăsimi, a unui elixir cu atît mai reconfortant cu cît este pur : ceva acvatic (mai degrabă decît apos), ceva delicat marin te duce cu gîndul la izvoare și către o profundă

https://biblioteca-digitala.ro

vitalitate. Nutriţia japoneză se petrece, deci, înlăuntrul unui sistem redus de materii (de la clar la divizibil), într-o fremătare a semnificantului: recunoaştem aici caracterele elementare ale scriiturii, întemeiată pe un fel de pîlpîire a limbajului, tot astfel apărîndu-ne şi hrana japoneză: o hrană scrisă, tributară gesturilor împărţitului şi luării care înscriu alimentul nu pe tava cu care se serveşte (nimic de-a face cu mîncărurile fotografiate, cu multicolorele compoziţii din jurnalele noastre pentru femei) ci într-un spaţiu profund care dispune etajat omul, masa şi universul. Întrucît scriitura este tocmai acest act care uneşte într-o aceeaşi muncă ceea ce altminteri n-ar putea fi cuprins laolaltă în simplul spaţiu plat al reprezentării.

Beţişoare

La Piaţa Plutitoare de la Bangkok, fiecare negustor stă într-o mică luntre nemişcată; el vinde alimente în cantităţi mirabil de neînsemnate: cîteva ouă, cîteva boabe, nişte banane, una sau două nuci de cocos, manghiere, ardei. Începînd cu el şi terminînd cu marfa lui, fără a mai socoti ambarcaţiunea, totul este *mic*. Hrana occidentală, acumulată, sacralizată, exacerbată pînă la majestuos, calificată prin procese prestigioase, tinde întotdeauna către mare, mult, abundent, planturos; cea orientală urmează o cale inversă, roadele ei vizează infinitezimalul: viitorul castravetelui nu constă în acumulări sau în sporirea lui ci în divizarea lui, în minuţioasa lui îmbucătăţire, aşa cum se spune în acest *haikai:*

Castravete tăiat
Zeama lui curge
Desenînd păienjeni.

Există o convergenţă a minuscului şi comestibilului: lucrurile nu sînt mici decît spre a fi mîncate dar, într-o aceiaşi măsură, ele sînt comestibile spre a răspunde esenţei lor care este micimea. Acordul mîncării orientale cu beţişoarele nu poate fi exclusiv funcţional, instrumental; alimentele sînt tăiate spre a putea fi luate cu beţişoarele, dar, de asemenea, beţişoarele sînt consecinţa acestei neobosite înmărunţiri a alimentelor; o aceiaşi mişcare, o aceiaşi formă transcende materia şi instrumentul ei: diviziunea.

Beţişoarele mai au şi alte funcţii în afara aceleia de a transporta hrana de pe masă pînă la gură (aceasta fiind cea mai puţin pertinentă dintre funcţiile

https://biblioteca-digitala.ro

lor întrucît este deopotrivă cea a degetelor și furculițelor), iar aceste alte funcții le sînt specifice. Mai întîi bețișoarele — și forma lor este suficient de elocventă în această privință — au o funcție deictică: ele arată hrana, desemnează fragmentul, o fac să existe prin însăși gestul alegerii, indicînd ; dar în loc ca ingestia să decurgă după un model mecanic, fiind vorba de a ne mărgini la o simplă și progresivă înghițire a părților unui fel de mîncare; bețișoarele, desemnînd ce anume s-a ales (și, deci, alegînd atunci cutare și nu cutare), înlocuiesc în habitudinea hrănirii ordinea cu o fantezie și, oarecum, cu un fel de lene: în orice caz este vorba de o operație inteligentă și care a încetat de a mai fi automată. O altă funcție a perechii de bețișoare este aceea de a înțepa fragmentul de mîncare (și nu de a-l înșfăca așa cum fac furculițele noastre) ; de altfel chiar și acest « înțepa » este un cuvînt mult prea tare, mult prea agresiv (este cuvîntul fetițelor viclene, al medicilor, al croitoreselor, al caracterelor susceptibile) ; întrucît alimentul nu suferă nicidecum o presiune mai mare decît cea strict necesară pentru ridicarea și transportarea lui ; în gestul bețișoarelor atenuat și mai mult de materialul din care sînt confecționate, lemn sau lemn lăcuit, se citește ceva matern, reținerea, exact măsurată, cu care este deplasat un copil: o forță (în sensul operativ al termenului) și nu un impuls ; trebuie să vedem în aceasta un întreg sistem comportamental față de mîncare ; ceea ce se dezvăluie cu desăvîrșită limpezime în mișcarea bețișoarelor lungi ale bucătarului slujind nu spre a mînca cu ele ci la preparatul alimentelor: instrumentul niciodată nu străpunge, nu despică, nu taie, nu perforează, nu rănește ci numai ia, răstoarnă, transportă. Aceasta întrucît bețișoarele (o a treia funcție a lor), spre a împărți, în loc să taie, să agațe, așa cum fac tacîmurile noastre, separă, dau la o parte, mestecă ; ele nu violentează niciodată alimentul: fie îl descîlcesc încetul cu încetul (în cazul ierburilor), fie îl desfac (în cazul peștilor, al angilelor) regăsind fisurile naturale ale materiei (dovedindu-se astfel cu mult mai aproape de degetul primitiv decît de cuțit). În fine, și aceasta este poate cea mai frumoasă dintre atribuțiile lor, perechea de bețișoare *transferă* hrana, fie că, încrucișate ca două mîini, pierzîndu-și caracterul de țepușă și devenite suport, se furișează sub grămăjoara de orez ducîndu-o, urcînd-o pînă la gura celui care mănîncă, fie că (printr-un gest milenar al întregului Orient) ele lasă să alunece zăpada alimentară dinspre bol spre buze în felul unei lopățici. În toate aceste obișnuințe, în toate gesturile pe care le implică, bețișoarele se opun cuțitului nostru (și substitutului său prădalnic, furculița): ele sînt instrumentul alimentar care refuză să taie, să agațe, să mutileze, să străpungă (gesturi foarte limitate, respinse din oficierile culinare) vînzătorul de pește care jupoaie în fața noastră anghila încă vie exorcizează odată pentru totdeauna, printr-un sacrificiu pre-

https://biblioteca-digitala.ro

liminar, omorul nutriţional ; prin beţişoare hrana nu mai este o pradă faţă de care se cuvine să ne arătăm plini de violenţă (cărnurile împotriva cărora ne înverşunăm), ci o substanţă în mod armonios transferată ; ele transformă materia prealabil înmărunţită într-o hrană de pasăre iar orezul în rîuri de lapte ; materne, ele înfiripă neobosite gestul ciugulirii, lăsînd în seama moravurilor noastre alimentare, înarmate cu furculiţe şi cuţite, pe cel al prădăciunii.

Pachinko

Pachinko este un joc mecanic. Iei de la tejghea o mică provizie de bile metalice ; apoi, în faţa aparatului (un fel de tablou vertical), cu o mînă vîri bila într-o gaură în timp ce cu cealaltă propulsezi cu ajutorul unui mîner bila într-un circuit de piedici ; dacă lovitura de trimitere este exactă (nici prea tare, nici prea slabă), bila propulsată declanşează o ploaie de alte bile care îţi cad în mînă şi n-ai decît s-o iei de la capăt — asta dacă nu cumva preferi să obţii în schimbul cîştigului tău recompensa derizorie (o tabletă de ciocolată, o portocală, un pachet cu ţigări) care ţi se oferă. Halele de *Pachinko* sînt foarte numeroase şi mereu pline cu un public foarte pestriţ (tineri, femei, studenţi în tunici negre, oameni fără vîrstă în haine de birou). Se spune că cifra de afaceri a *Pachinko*-ului este egală (sau chiar superioară) celei a tuturor marilor magazine din Japonia (ceea ce, fără îndoială, e ceva).

Pachinko este un joc colectiv şi solitar. Automatele sînt aşezate în şiruri lungi ; fiecare om, în faţa tabloului său, joacă pentru el fără să-şi privească vecinul cu care, totuşi, stă cot la cot. Nu se aude decît zumzăitul bilelor propulsate (ritmul de introducere al bilelor este foarte rapid) ; hala este un stup sau un atelier ; jucătorii par a fi muncitori la bandă rulantă. Sensul imperios al scenei este cel al unei munci înverşunate, absorbante ; nu vei întîlni niciodată o atitudine cîtuşi de puţin leneşă sau dezinvoltă sau cochetă, nimic din acea trîndăvie teatrală a jucătorilor occidentali foşnindu-se în grupuri mici, fără nici o treabă, în jurul fliperelor, adeseori deplin conştienţi că oferă celorlalţi clienţi ai cafenelei imaginea unor zei experţi şi blazaţi. În ceea ce priveşte arta acestui joc, este şi ea întru totul diferită de cea a automatelor noastre. Pentru jucătorul occidental, efortul nu începe decît odată cu pornirea bilei, el încercînd să corecteze într-un fel sau altul (eventual lovind cu pumnul în aparat) traiectoria de întoarcere ; pentru jucătorul japonez lovitura de pornire hotărăşte totul, totul depinde de forţa imprimată de către deget clapei ; agilitatea degetelor este imediată, definitivă, doar în ea rezidă talentul jucătorului care nu poate corecta

https://biblioteca-digitala.ro

hazardul decît dinainte şi cu o singură lovitură; sau şi mai exact spus: lansarea bilei nu este, în cel mai bun caz, decît delicat reţinută sau grăbită (dar nicidecum dirijată) de mîna jucătorului care, printr-un singur gest, pune în mişcare şi supraveghează: această mînă este, aşadar, cea a unui artist (în sensul japonez al cuvîntului) pentru care linia (grafică) este un «accident controlat». La urma urmei *Pachinko* reproduce, la nivelul mecanicului, însuşi principiul picturii *alla prima* care vrea ca trăsătura de penel să fie săvîrşită dintr-o singură mişcare, odată pentru totdeauna, în virtutea însăşi a calităţii hîrtiei şi cernelii ea neputînd fi corectată niciodată; tot astfel, bila propulsată nu mai poate fi deviată (brutalizarea aparatului, aşa cum se întîmplă cînd aparatul intră pe mîna trişorilor noştri occidentali, ar denota o cu totul jalnică grosolănie): drumul său este predeterminat prin singura străfulgerare a lansării sale.

La ce serveşte această artă? la reglarea unui circuit nutritiv. Automatul occidental întreţine un simbolism al pătrunderii: este vorba de a pune stăpînire pe pin-up-ul care, luminat pe tabloul de bord, ademeneşte şi aşteaptă. *Pachinko* nu are nici un sex (în Japonia — în această ţară care se cheamă Japonia — sexualitatea rezidă în sex şi nicăieri altundeva; în Statele Unite, din contră, sexul este pretutindeni numai în sexualitate nu). Aparatele sînt nişte iesle bine aliniate; jucătorul, cu un gest rapid, reînnoit atît de iute încît pare o mişcare neîntreruptă, alimentează maşina cu bile; le introduce aşa cum ai îndopa o gîscă; din cînd în cînd, maşina, ghiftuită, dă drumul diareei sale de bile: numai pentru cîţiva yeni jucătorul este simbolic împroşcat de bani. Deabea atunci înţelegi cît de serios este un joc care opune constricţiei monetare capitaliste, parcimoniei constipate a salariilor, revărsarea voluptoasă a bilelor argintii care, dintr-odată, umplu mîna jucătorului.

Pachetele

Dacă buchetele, obiectele, copacii, feţele, grădinile şi textele, dacă lucrurile şi felurile de a fi japoneze ne par mici (mitologia noastră exaltă marele, vastul, întinsul, deschiderea), aceasta nu este în virtutea dimensiunilor lor ci pentru că orice obiect, orice gest, chiar şi cel mai liber, cel mai mobil, pare *încadrat*. Miniatura nu este o consecinţă a dimensiunilor ci a unui fel de minuţioasă precizie prin care lucrul se străduie a se delimita, a se opri, a se sfîrşi. Această precizie n-are în ea nimic raţional sau moral: lucrul nu este net în mod puritan (din curăţenie, francheţe sau obiectivitate) ci mai degrabă printr-un spor halucinatoriu (aidoma halucinaţiilor provocate de haşiş, după cîte spune Baudelaire) sau printr-o

https://biblioteca-digitala.ro

amputare care înlătură panaşul de sens al obiectului şi retrage din prezenţa sa, din poziţia sa în lume, orice *tergiversare*. Şi totuşi, acest cadru este invizibil: lucrul japonez nu ni se înfăţişează împrejmuit, închenăruit; el nu are conturul ferm al unui desen pe care ar urma ca mai apoi să-l « umple » culoarea, umbra, pata; în jurul lui este *nimic*, un spaţiu vid care îl face mat (şi, deci, pentru ochii noştri, diminuat, mic).

S-ar putea spune că obiectul dejoacă într-un mod în acelaşi timp neaşteptat şi totodată premeditat spaţiul în care se află el dintotdeauna situat. Aşa de pildă, camera păstrează nişte limite scrise, rogojinile de pe jos, ferestrele plate, pereţii (imagine pură a suprafeţei) desfăşurîndu-se continuu între nuielele care-i susţin, în spaţiul lor neputîndu-se distinge uşile alunecătoare; aici totul este *caligrafie*, ca şi cum camera ar fi fost alcătuită dintr-o singură mînuire de penel. Cu toate acestea, printr-o dispunere de ordin secundar, această rigoare este şi ea, la rîndul ei, dejucată: pereţii sînt fragili, friabili, alunecă, mobilele şi ele pot fi foarte uşor înlăturate astfel încît regăseşti în odaia japoneză acea « fantezie » (în special vestimentară) prin care orice japonez subminează — fără să-şi dea nici cea mai mică osteneală şi fără a juca teatru — conformismul cadrului său. Ceea ce poate fi spus şi altminteri: într-un buchet japonez « riguros construit », (aceasta ca să folosim limbajul estetic occidental) oricare ar fi intenţiile simbolice ale acestei construcţii, expuse în orice ghid al Japoniei ca şi în orice carte de artă despre *ikebana*, nu se produce nimic altceva decît o configurare a aerului faţă de care florile, frunzele, crengile (cuvinte mult prea botanice), nu se reprezintă, în fond, decît pereţii, obstacole delicat alcătuite în virtutea unei idei de *raritate* pe care noi o excludem din ceea ce considerăm natural, ca şi cum natura nu s-ar putea dovedi decît prin abundenţă; buchetul japonez are un volum; capodopera necunoscută, în felul celei visate de către Frenhofer, eroul lui Balzac, care ar fi vrut să se poată circula prin spatele personajului pictat, putem străbate prin interstiţiile ramurilor, prin lumina făpturii sale, dar ceea ce este cu desăvîrşire imposibil este *cetirea* lui (cetirea simbolismului său) fiindu-ne îngăduit doar să regăsim traiectoria mîinii care l-a scris: adevărată scriitură întrucît ea dă naştere unui volum şi pentru că, refuzînd la lectură să fie o simplă descifrare a unui mesaj (oricît de elevat simbolic ar fi acesta), ea ne îngăduie să refacem itinerariul după care s-a desfăşurat munca. Sau, în fine (şi mai ales): fără să fie măcar necesar a ne referi anume la acel atît de semnificativ joc al cutiilor japoneze vîrîte una într-alta, cea din urmă neascunzînd nimic, pînă şi cel mai neînsemnat pachet japonez este, fără îndoială, el însuşi o adevărată meditaţie semantică. Geometric, riguros desemnat şi cu toate acestea întotdeauna particularizat prin cîte o îndoitură sau vreun nod anume asimetric, aşezate acolo prin însăşi tehnica

https://biblioteca-digitala.ro

confecţionării sale, jocul de carton, de lemn, de hîrtie, de panglici, nu mai este accesoriul trecător al unui obiect transportat ci devine el însuşi obiect ; învelișul în sine, capătă învestitură de obiect scump deși el nu are niciun preţ ; pachetul este un gînd ; ceea ce aduce cu o ilustraţie dintr-o revistă vag pornografică reprezentînd un tînăr japonez gol, perfect legat ca un caltaboş : intenţia sadică (într-o mult mai mare măsură afişată decît adusă la îndeplinire) este în mod naiv — sau ironic — absorbită în praxisul nu al unei pasivităţi ci al unei arte extreme, cea a pachetului, a împachetatului.

Cu toate acestea, prin însăşi desăvîrşirea sa, acest înveliş adeseori reiterat (nu ajungi niciodată la capătul acestei neutralizări obţinute prin desfacerea pachetului), amînă descoperirea obiectului conţinut — şi care, de cele mai multe ori, este lipsit de orice importanţă, harul anume al pachetului japonez fiind acela că neînsemnătatea lucrului este într-o disproporţie uriaşă cu somptuozitatea ambalajului : o prăjitură, puţină pastă dulce de fasole, un «suvenir» dintre cele mai vulgare (pe care, din păcate, pînă şi Japonia a învăţat să le fabrice) sînt ambalate cu tot atîta fast ca şi o bijuterie. Încît, s-ar putea spune, că, de fapt, obiectul dăruit este cutia şi nu ceea ce se află înlăuntrul ei : roiuri de şcolari întorcîndu-se dintr-o excursie care a ţinut doar de dimineaţa pînă seara aduc părinţilor lor cîte un pachet minunat adăpostind nu se ştie ce, ca şi cum ei ar fi fost plecaţi foarte departe, fiind aceasta o rară ocazie de a se deda în bandă voluptăţii pachetelor. Astfel, cutia joacă rol de semn : ca înveliş, ecran, mască, ea *valorează* în măsura în care ascunde, protejează şi, cu toate acestea desemnează; dar obiectul însuşi pe care îl închide şi îl semnifică este pentru îndelungă vreme *amînat* ca şi cum pachetul n-ar avea funcţia de a proteja în spaţiu ci de a îndepărta în timp : munca *de producere* (săvîrşirea) pare a se învesti în ambalaj şi, prin însăși acest fapt, obiectul îşi pierde ceva din făptura sa, el devine un miraj : semnul fuge din ambalaj în ambalaj, iar atunci cînd în sfîrşit ai pus mîna pe el (fireşte că este întotdeauna cîte ceva în pachet), el se dovedeşte a fi banal, derizoriu, urît : plăcerea, cîmp al semnificatului, a fost epuizată : pachetul nu este gol ci golit : găsirea obiectului care se află în pachet sau a semnificatului care se află în semn echivalează cu aruncarea lor la gunoi : ori ceea ce japonezii transportă cu o energie de furnică nu sînt, în fond, decît semne goale. Căci în Japonia abundă ceea ce ar putea fi denumit instrumentele de transport ; de toate felurile, de toate formele, de toate substanţele : pachete, sacoşe, pungi, valize, pînze (*fujô* : batistă sau batic ţărănesc în care este învelit lucrul) ; tot omul care merge pe stradă duce cîte o boccea oarecare, un semn vid energic protejat, transportat în grabă, ca şi cum închiderea, încadrarea, conturul halucinatoriu care întemeiază obiectul japonez l-ar

https://biblioteca-digitala.ro

destina unei translaţii generalizate. Bogăţia lucrului şi profunzimea sensului nu sînt eliminate decît cu preţul unei triple calităţi impuse tuturor obiectelor fabricate: ele trebuie să fie precise, mobile şi vide.

Ca atare

Haikai-ul se constituie printr-o suprimare de sens operată în cadrul unui discurs perfect lizibil (contradicţie refuzată artei occidentale care nu cunoaşte nici un alt mod de a contesta sensul decît prin incomprehensibilitatea discursului), astfel încît *haikai*-ul nu este în ochii noştri nici excentric şi nici familiar: el nu seamănă cu nimic şi se aseamănă cu toate: fiind lizibil el ni se pare simplu, apropiat, cunoscut, savuros, delicat, « poetic », într-un cuvînt oferit unei întregi paradigme de predicate liniştitoare; cu toate acestea, fiind lipsit de orice semnificaţie, el ne opune rezistenţă, pierde în cele din urmă adjectivele pe care doar o clipă mai înainte i le atribuiam şi se înscrie în sfera suprimării sensului, ceea ce reprezintă pentru noi cel mai straniu lucru întrucît face imposibilă exercitarea funcţiei celei mai fireşti a vorbirii noastre, anume comentariul. Ce se mai poate spune despre aşa ceva:

Adiere de primăvară:
Luntraşul îşi ronţăie pipa.

sau despre:

Lună plină
Iar pe rogojini
Umbra unui pin.

sau despre:

În casa pescarului
Miros de peşte uscat
Şi e cald.

sau iarăşi (dar nu în sfîrşit, întrucît exemplele pot fi nenumărate) ce se poate spune despre următorul *haikai:*

Suflă vînt de iarnă
Ochii pisicilor
Clipesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Asemenea caligrafii (acest cuvînt este foarte potrivit cu *haikai*-ul, cu acest fel de ușoară cicatrice brăzdînd înfățișarea timpului) instituie ceea ce a putut căpăta denumirea de « viziune fără comentariu ». Această viziune (cuvînt într-o mult prea mare măsură occidental) este, în fond, întru totul privativă; abolit aici nu este sensul ci însăși ideea de finalitate: *haikai*-ul nu se supune niciuneia dintre rigorile (gratuite totuși și ele) concedate literaturii: lipsit de orice semnificație (profesînd o tehnică anume a suprimării sensului), cum ar mai putea el să exprime ceva, să ne mai învețe ceva, sau pur și simplu să ne mai distreze? Adică așa cum conform doctrinei Zen, anumite școli, ridicîndu-se împotriva altora care admit că meditația în poziția așezat poate fi o practică *destinată* obținerii budeității, înlătură pînă și această finalitate (cu toate acestea, după cîte se pare, esențială), susțin că dacă trebuie să stai jos e « numai pentru a sta jos ». *Haikai*-ul (ca multe alte nenumărate gesturi grafice care își pun pecetea asupra celor mai moderne, celor mai sociale forme ale vieții japoneze) nu este, oare, și el scris tot astfel: « *numai pentru a fi scris?* »

Ceea ce dispare în *haikai* sînt cele două funcții fundamentale ale scriiturii noastre clasice (milenare): pe de o parte descrierea (pipa luntrașului, umbra pinului, mirosul de pește, vîntul de iarnă nu sînt descrise, adică pavoazate cu semnificații, cu învățăminte, angajate cu rol de indici în dezvăluirea unui adevăr sau a unui sentiment: sensul îi este refuzat realului: realul nu mai dispune de vreun sens, fie acesta chiar al realului însuși) și, pe de alta, definiția: nu numai că definiția este transferată în acest gest, fie el grafic, dar, pe deasupra, aceasta este surghiunită către un fel de eflorescență neesențială — excentrică — a obiectului, așa cum foarte bine spune o anecdotă Zen conform căreia un profesor nu a acordat premiul pentru definiție *(ce este un evantai?)* nici măcar ilustrației mute, pur gestuale, a funcției *(desfacerea evantaiului)* ci numai născocirii unui șir de acțiuni aberante *(închiderea evantaiului, scărpinatul gîtului, deschiderea lui, punerea pe el a unei prăjituri oferită astfel profesorului)*. Nedescriind și nedefinind *haikai*-ul (voi denumi în cele din urmă astfel orice caligrafie discontinuă, orice eveniment al vieții japoneze așa cum se oferă el lecturii mele), *haikai*-ul se restrînge pînă la a deveni o pură și simplă desemnare. *Asta* este, *așa* este, spune *haikai*-ul, este *ca atare*. Sau și mai bine spus: *Ca atare* ! spune el despre ceva atît de momentan și atît de lipsit de întindere (fără vibrări și reluări) încît pînă și còpula pare de prisos, ca și remușcările unei definiții interzise, odată pentru totdeauna exclusă. Sensul nu este decît un flash, o zgîrietură de lumină: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*, scria Shakespeare ; dar flashul *haikai*-ului nu luminează și nu dezvăluie nimic; el este asemănător cu o fotografie ce s-ar lua cu foarte mare grijă (așa cum obișnuiesc să facă

https://biblioteca-digitala.ro

japonezii toate celea) dar cu un aparat pe care am fi uitat să-l încercăm cu peliculă. Sau, altminteri: *haikai*-ul *(caligrafia)*, reproduce gestul desemnator al copilului arătînd către orice cu degetul (*haikai*-ul exclude subiectul) spunînd numai: *asta*! printr-un gest atît de nemijlocit (atît de lipsit de orice intermediar, fie acesta cunoaşterea, numele sau chiar posesia) încît desemnată astfel este însăşi deşertăciunea oricărei clasificări a obiectului: *nimic deosebit*, spune *haikai*-ul, în spiritul doctrinei Zen: evenimentul nu poate fi numit sub nici o specie a sa, misiunea versului se încheie fără întîrziere; buclă de o deplină graţie, *haikai*-ul se cîrlionţează înlăuntrul său, brazda semnului care păruse a fi fost trasată se şterge acum: nimic n-a putut fi dobîndit, piatra cuvîntului a fost azvîrlită fără niciun scop: nici valuri, nici curgere a sensului.

Pleoapa

Cele cîteva trăsături care compun un caracter ideografic sînt desenate după o anume ordine, arbitrară dar bine stabilită: linia începută cu tot penelul se termină printr-o răsucire subţire, muiată, în ultima clipă întoarsă din drumul său firesc. Ochiul japonez reproduce exact acest itinerar grafic. Pare-se că anatomistul caligraf apasă pensula în colţul dinăuntru al ochiului şi, oarecum înturnînd-o, dintr-o singură trăsătură, aşa cum se cuvine în pictura *alla prima*, el întredeschide faţa printr-o fantă eliptică pe care o încheie către tîmplă printr-un ocoliş rapid al mîinii sale; trăsătura este perfectă întrucît simplă, imediată, instantanee şi, cu toate acestea, desăvîrşită, aidoma acelor cercuri pe care deabia după ce o viaţă întreagă te vei fi trudit, ajungi în sfîrşit să le poţi trasa dintr-un singur gest suveran. Ochiul este astfel conţinut între paralelele marginilor sale şi dubla curbă, (în sensuri opuse) a extremităţilor unei mari virgule pictate. Ochiul este plat (în aceasta constă miracolul său); nici ieşit în afară nici adîncit, fără umflături, fără pungi şi, dacă se poate spune aşa, fără piele, el este fanta netedă a unei suprafeţe netede. Pupila intensă, fragilă, mobilă, inteligentă (aceasta întrucît ochiul, întrerupt de marginea superioară a fantei, pare a aduna aici o îngîndurare reţinută, un spor de inteligenţă păstrată într-o discretă expectativă, nu *înapoia* privirii ci *deasupra)*, pupila nu este nicidecum dramatizată de orbită, aşa cum se întîmplă în morfologia

https://biblioteca-digitala.ro

occidentală ; ochiul este liber în fanta lui (pe care o umple în mod suveran și subtil) și pe nedrept (printr-un evident etnocentrism) spunem despre acest fel de ochi că este *bridat* ; nimic nu îl îngrădește, întrucît el este înscris chiar pe piele și nu sculptat în osatură, spațiul său fiind cel al întregii fețe. Ochiul occidental este supus unei întregi mitologii a sufletului, centrală și tainică, focul său, găzduit în cavitatea orbitală, răspîndindu-se către un exterior carnal, sensual, pasional ; fața japoneză este însă lipsită de orice ierarhie morală ; ea este desăvîrșit de vie, vioaie chiar (contrazicînd legenda hieratismului oriental), aceasta întrucît morfologia sa nu poate fi citită « în adîncime », adică conform axei unei interiorități ; modelul său nu este sculptural : el este o stofă suplă, fragilă, densă (mătase, desigur), simplu și oarecum nemijlocit caligrafiat din două trăsături de penel ; « viața » nu stă în lumina ochilor, ea se află în netăinuitul raport dintre o plajă și fantele acesteia : în această îndepărtare, în această diferență, în această sincopă, fiind ele, spune-se, formele vide ale plăcerii. Cu atît de puține elemente morfologice coborîrea către somn (care poate fi surprinsă seara pe toate fețele în trenuri și metrouri) rămîne o operație ușoară : fără cută de piele ochiul nu poate să se « îngreuneze » ; el nu face decît să parcurgă încet-încet treptele binemăsurate ale unei unități progresive înscrise pe chip : ochi coborîți, ochi închiși, ochi « dormiți », o linie închisă se închide odată mai mult printr-o coborîre de pleoape care nu ajunge niciodată să se isprăvească.

În românește de VIRGIL TĂNASE

https://biblioteca-digitala.ro

VIRGIL TĂNASE

Japonia
ca inconştient

Nu ştiu dacă se cuvine a ni se părea ciudat, dar, într-adevăr, întreaga cultură asiatică — al cărei punct de extremă îndepărtare îl reprezintă ţara într-o asemenea măsură de insule încît parcă s-ar institui dincolo de ultima margine a pămîntului printr-un covîrşitor efort de a interpune între ea şi noi nu numai încă o distanţă ci însăşi opreliştea unui mediu străin, Japonia — nu este nimic altceva decît o anume formă — rămîne de văzut care şi cum anume — a culturii noastre europene; aceasta mai întîi întrucît atunci cînd este vorba de cultură nu se pot primi în conştiinţă fenomene în, ca să spunem aşa, puritatea lor concretă (adică ceea ce s-ar putea denumi lucrurile artistice), ci numai « semnificaţii » deja trezite, *integrîndu-se* în sistemul general al psihicului nostru — altfel spus, cînd ne apropriem faptele de cultură nu putem nicicum primi altminteri decît prin lentila sensurilor deja constituite pentru noi: deformările astfel impuse obiectului de privit ne îndeamnă să vorbim cu prudenţă mai degrabă despre « funcţia » unui fenomen de cultură decît despre în-sinele acestuia; apoi, întrucît, prin firea lucrurilor, sîntem astfel încarceraţi în spaţiul spiritual al Europei şi nu poate fi concepută — şi de dorit — o evadare de aici — teoretică, fireşte — orice discurs aici înscris tinzînd spre redezvăluirea acestui spaţiu, singurul lucru care are importanţă este de a indica formele aberante sub care se manifestă aici elementele dinafară, singurul lucru care are importanţă este de a lăsa iarăşi să se manifeste, prin prilejul acesta străin, structurile interne ale universului nostru, aşadar de a dezvălui modul în care cultura asiatică — în speţă cea japoneză — există sub forma unei proiecţii *înlăuntrul* spiritualităţii europene.

În această ordine de idei nimic mai în firea lucrurilor decît faptul unei atît de îndelungate depărtări şi întortocheri a Japoniei, teritoriu parcă anume dăruit spre a găzdui inconştientul culturii europene, spre a primi în grădinile sale de înflorite şi înflorate ideograme caligrafiindu-se în perimetrul unui anotimp unic şi care nu îngăduie cu nici un preţ trecerea înspre vreun altul, al rodirii şi — cu alte cuvinte — al semnificatului, spre a găzdui pulsaţiile nemărturisite într-atît de înspăimîntătoare ale unui continent spiritual înrădăcinat în lumina limpede şi calmă a Eladei; iar dacă Occidentul — cultura de factură europeană — n-ar fi născocit Japonia gata să ascundă sub înfăţişări exotice, aşadar, zice-se, străine, cele despre care vom vorbi deîndată, el ar fi înnebunit sub supliciul aplicat marilor condamnaţi, acela

https://biblioteca-digitala.ro

de a sta în celula strîmtă sub fascicolul de insuportabilă *greutate* al unei veșnice și intense lumini : ceea ce denumim cultura japoneză — și care, în fapt, nu este decît o formă prin care cultura noastră își disimulează *inconștientul scoțînd* la lumină prin alte simptome îndepărtate tendințe psihice *amenințătoare* — primește cu grația și bunăvoința care i-au devenit mitice sarcinile de *gîndire* care nu au cu nici un preț îngăduința de a izvorî, tumultoase și altminteri colorate, pe blîndele pajiști, continui și hărăzite fertilității, ale tipului *nostru de conștiință*.

Aceasta întrucît cultura noastră se întemeiază pe *existența* unei grile al cărei fundamental rol este acela de a proteja — marcînd *totodată granița lui* — un spațiu de conștiință înlăuntrul căruia domnește în mod *totalitar semnificatul*; sau, altminteri spus, nimic nu a trecut în conștiința europeană *fără a fi semnul unor* înțelesuri — și, implicit, al unor valori — transcendente. Fiecare existent era (este) pentru noi un simplu semnificant asupra căruia nu ne oprim privirea, punîndu-l în relație cu corelativii săi, decît spre a descoperi dincolo de el realitatea transexistențială care, aceasta din urmă, nu are, vai, alt mod de a exista-pentru-noi, decît înscriindu-se înlăuntrul unui cosmos — adică înlăuntrul unei ordini care permite instituirea limbajelor — esențial diferit și mistificator în care, numai aici, ea se poate spune prin mijlocirea sistemelor de semne și a diferitelor gramatici; sau, ca să reluăm o sintagmă a psihanalizei însăși: *nu sînt acolo unde sînt obiectul gîndirii mele; mă gîndesc la ceea ce sînt, acolo unde nu mă gîndesc că gîndesc* (Jacques Lacan — *Écrits*, Seuil, 1966, p. 518). Și, într-adevăr, de la vechile mitologii pentru care fenomenul nu constituie decît o formă de manifestare în ordinea concretului a esenței divine (iar Anaxagoras: *vizibilul ne deschide ochii către invizibil*), trecînd prin *le Dieu caché* care nu lăsa în lume decît *des marques sensibles*, pentru a ajunge la marile sisteme ale secolului trecut, realul nu a constituit niciodată pentru noi, pentru partea curată a conștiinței europene, decît «semnul» unei alte realități.

Ori cartea lui Roland Barthes: *L'Empire des signes* (Skira, 1970), analizînd, la rîndul ei, nu vreo cultură reală ci un anume inventar de trăsături, fără vreo necesară întemeiere reală, denumit Japonia (p.9), face o elocventă demonstrație a completei inversări pe care o suferă sistemul nostru în cadrul acestui sistem proiectat căruia ne-am obișnuit să-i spunem Japonia. În două cuvinte, avem de-a face cu două civilizații — de fapt cu una singură și cu proiecția acesteia servindu-i drept inconștient — dintre care cea dintîi se întemeiază — cea occidentală — pe semnificat, iar ceastalaltă exclusiv pe semnificant: ea este civilizația SEMNULUI VID (p. 64). Ori faptul este cu atît mai însemnat cu cît sfera de aplicație a depășit fenomenele restrînse ale artei — scritura, teatrul *bunraku* sau *haikai*-urile — pentru a se aplica vieții curente.

De ce hrana japoneză se înfățișează consumatorului, așa cum se întîmplă, după ritualuri ținînd mai degrabă de pictura *alla prima* și de improvizație, de ce instrumentul de care se servește japonezul — Orientul — la masă este perechea de bețișoare și nu vreo cine știe ce născocire refăcînd sub altă formă gestul înșfăcatoriu al civilizației occidentale, pentru ce în acest spațiu se consumă o mai importantă energie în ambalarea pachetelor decît în alcătuirea conținutului, de ce jocul căruia i se dedau japonezii este unul anume a cărui regulă cere săvîrșirea gestului cîștigător dintr-o bucată, la început, de ce. . . ? și multe de același fel. Altfel spus, Roland Barthes, plecînd de la cîteva trăsături pertinente, în raport cu civilizația noastră, a acesteia alta, încearcă să explice printr-o schemă de extremă generalitate diferența de sistem. Anume că — spune el — japonezul a intuit — sau, se prea poate, a pornit dintru început propunînd această ipoteză de lucru — ceea ce noi deabia astăzi reușim — și cu cîtă greutate, trebuind să înfrîngem

https://biblioteca-digitala.ro

cîte tabuuri instituite de inchiziţii amuzant de diverse — să gîndim, anume absenţa semnificatului dinlăuntrul lumii.

Acest fapt merită a fi meditat — adică, mai întîi, dacă nu există semnificat atunci de ce să mai întîrziem în acest limbaj care, aşadar, s-ar constitui printr-o falsitate: obiectele reale fie că sînt depline prezenţe — nu trimit, deci, la nimic altceva decît la ele însele, aşa cum pare-se a se pretinde aici; altfel spus, ele, neexistînd semnificaţi către care să trimită, nu pot fi semnificanţi, aşadar nu pot fi semn, şi tot acest complex de gîndire se dovedeşte inadecvat — ; fie trimit către ceva care le transcende şi atunci, prin firea lucrurilor, se afirmă implicit existenţa procesului de semnificaţie prin care anumite elemente cu funcţie locutorie trimit către altele care nu pot fi încarcerate în concreteţea unui discurs. Ori tocmai aici începe hazul gîndirii: anume cînd ajungem să credem că lucrul este semnificant — aşadar dincolo de el există o semnificaţie — dar că această semnificaţie nu se manifestă decît ca absenţă, că ea nu este dată — precum partea prezentă a lucrului — ci construită — venind să umple un spaţiu, realizîndu-se prin această funcţie umplatorie şi nu fiind constitutivă aici, oricum fără consistenţă. De fapt, acest mod de a concepe lumea — sub specia unei fundamentale absenţe trezită în aura de prezenţă a lucrurilor—denunţă arbitrarul construcţiilor semnificative; arată, pe de o parte, imposibilitatea noastră de a ne constitui fără a ridica un edificiu de sens şi, pe de altă parte, stabileşte în mod cert caracterul halucinatoriu al sensurilor noastre. Şi atunci ce ne rămîne? Ce înfăţişare reală ne mai rămîne în mîini? Nici una decît semnificantul, altfel spus învelişul care, de bună seamă, închide un obiect de cult, derizoriu însă, aflat acolo numai pentru ca în funcţie de el să poată exista pachetul, aflat acolo, şi mai bine spus, pentru ca, indiferent de forma, culoarea, porozitatea lui, etc., el să se constituie cît mai îndelung ca ecran pe care, în spaţiul de timp în care ne străduim să desfacem legăturile, să despăturim hîrtia de poleială, să tăiem cartoanele gofrate, mintea noastră să poată proiecta asupra golului născîndu-se prin amînarea prezenţei din miezul pachetului cele mai rodnice — dacă nu cumva cele mai frumoase — semnificaţii; pachetul somptuos protejînd un obiect lipsit de orice importanţă (dacă pachetul ar fi gol regula jocului ar fi încălcată, lumea n-ar mai fi proiecţie de sensuri ci lipsă de sensuri, ceea ce este cu totul altceva), constituie modelul cel mai elocvent al acestei stări de fapt.

Ori toate formele civilizaţiei japoneze peste care alunecă meditaţia semiotică a lui Roland Barthes fac dovada unei asemenea conştiinţe a semnelor îngreuiate de semnificant întrucît, oricum, semnificatul are uşurătatea lucrurilor visate sau închipuite.

Inconştientul, plajă la mările musonice, populată cu tot felul de fiinţe ciudate asamblate printr-o voinţă de ordin oniric, strînge (ca să nu spunem con-strînge) imaginile unor tentaţii nemărturisite; ori această Japonie de pe o altă emisferă ca de pe o altă planetă înmagazinează semnele denumite exotice (de care ne lepădăm) prin care se poate exprima tot ceea ce nu îndrăznim să scoatem la lumină; întrucît cum să afirmi deschis că lumea n-are alt sens decît cel pe care i-l dai tu, tu cel altminteri gata ca, bine înrădăcinat în meditaţia egeeană, să porneşti în căutarea Formei aristotelice? Cum să afirmi în spaţiul deschis de meditaţia Stagiritului că la nivelul realului nu mînuim niciodată semnficaţii ci numai semnificanţi, că realitatea noastră nu reuşeşte să depăşească decît printr-o înspăimîntătoare efracţie — în sensul trăit al cuvîntului: *Dumnezeu a murit. . .cerul să fie locul unde vor dănţui sfintele hazarduri, să fie tabla sfîntă pe care jucătorii sfinţi vor azvîrli în joacă zarurile sfinte* — spaţiul inconştientului, al inventarului de semne pe care le foloseşte psihicul subiectului pentru a vărsa în ele cauzaţii nu numai străine lor ci născocite şi halucinate.

https://biblioteca-digitala.ro

Japanalia

În 1937, Y. Kagami B. A. (Cantab.) şi Lewis W. Bush publicau la Tokio *Japanalia, Reference Book to Things Japanese.* Obiceiurile au evoluat de-atunci şi unii se întreabă ce va mai rămîne din Japonia dacă Statele Unite vor mai fi acolo peste tot prezente încă unul sau două decenii. De la şederea mea acolo, în 1964, Europa şi America se insinuează sau se impun din ce în ce mai insolent. Consemnînd aceste cîteva note, am vrut să aduc mărturie despre ceea ce doresc să subziste dintr-o artă de a trăi totuşi şi despre ceea ce subzistă, totuşi, dintr-o artă de a trăi.

Sanctuar Meiji

Anul acesta cînd în Japonia se sărbătoreşte Meiji (1868—1968), mă revăd în 4 aprilie 1964 în sanctuarul reclădit după bombardamentul de la Tokio. Înainte a a intra, purificarea mîinilor şi a gurii. În dreapta, un poem al Majestăţii Sale: *Grăbeşte-te încet şi nu te înfunda niciodată într-un drum ameninţător*; un altul, la stînga, al împărătesei: *Fii precum înaintea oglinzii fără nori ce se vede în fiecare dimineaţă.* La poartă, *mon*-ul, blazonul împăratului: floare de crizantemă cu şaisprezece petale, şi cel al împărătesei: frunză de *pawlonia imperialis.* Grave, armonioase, trec două fete tinere: corsaj alb, jupă lungă oranj, părul pe spate (una dintre ele, mai jos de fese), *mikos* ce slujesc în templu. Doi sau trei ani înainte de căsătorie, ele iau parte la rituri, exceptînd perioada menstrelor. Aruncăm moneda rituală; observ. Bărbaţii peste treizeci şi cinci de ani îşi scot paltoanele, se descoperă, rămîn ţepeni, drepţi, bat din palme sau le ţin împreunate, cu indexul ridicat, timp îndelungat. Cei de douăzeci sau de douăzeci şi cinci de ani: « Deci, se aruncă o monedă?» şi atît. Scoţînd mici strigăte voioase, colegienii cu trese se joacă de-a ritualul. Liceeni de cincisprezece ani nici măcar nu ştiu sau nu vor să ştie că se cuvine să se descopere; nimănui nu-i trece prin minte să le zmulgă de pe cap şepcile negre. Cîţiva ţărani, aproape toţi în costume europene, dar un copil cu ciorapi albi de sărbătoare: « Ca să te faci mare», murmură mama.

Un helicopter ne survolează. La ieşirea din sanctuar, ce surpriză ! Pe stîlpi de beton, o autostradă supraetajată sub care bombăne linia Yamaté (cea pentru omnibuze galbenă, portocalie pentru trenurile express — sau memoria mă înşeală?); în arierplan, o « clinică pentru nevrozaţi, prin cură de somn» *(vindecăm nevrozele).* Lîngă această oficină, *mansioane* de tip occidental. O instituţie privată, care anunţă că pregăteşte pentru concursul de admitere la universitate. O sală mare de antrenament pentru *karate.* La dreapta, deasupra clădirii partidului comunist, drapelul

https://biblioteca-digitala.ro

roşu. Chiar la poarta sanctuarului, camioneta jurnalului comunist care apare duminica, şi două camioane de *Coca-cola*. Lîngă aceste maşini, cine ar fi crezut? un panou în caractere chinezeşti: « Loc rezervat sanctuarului Meiji.»

Popor sfîşiat. La cină, unul dintre colegii mei japonezi îmi mărturiseşte că *nô* nu-i spune nimic; regretă faptul, dar îl recunoaşte; nu gustă nici muzica japoneză; cea a Europei, dimpotrivă, îl satisface. Mie însă îmi place *nô*, şi, în muzica Japoniei, ceea ce el refuză. El s-a format la Tokio, Tokio, asta înseamnă, fără îndoială: forţa strivitoare a viţelului nostru de aur, pe care-l simbolizează aceste blocuri greoaie, case de bani de zece etaje peste tot masive. Unii reuşesc să concilieze în sinea lor cele două culturi: precum acest profesor de franceză, la facultate, care cîntă din flaut în zilele *nô*-ului; cutare altul n-a pus niciodată piciorul în sanctuarul Meiji, nici în cafeneaua Giraud, un Saint-Germain al oraşului Tokio, dar predă franceza soţiei prinţului moştenitor: în manualul pe care-l foloseşte, se celebrează moderaţia formelor hexagonului şi se admiră faptul că niciunul din fluviile noastre nu depăşeşte o mie de kilometri. O mie de kilometri ! În Japonia, este de neconceput pentru un fluviu !

Cred oare încă, aceşti preoţi şintoişti pe care i-am auzit la Kyoto, Isé, modulînd *noritos ?* În tot cazul, horoscoapele neplăcute sînt legate de ramurile copacilor, conform riturilor, şi nu aruncate pe jos (de unde tentaţia de a conchide că Japonezii mai cred încă în aşa ceva); dar şi horoscoapele favorabile, sînt de asemenea agăţate şi ele, bigudiuri într-un păr desfăcut, şi din clipa aceea cum să crezi că se mai crede? Numărul de profeţi şi de fondatori de religii nu este mai puţin surprinzător aici decît în Statele Unite şi în Franţa.

Tanuki

După Kagami şi Bush, viezurele Tanuki nu este decît unul dintre animalele ce exercită puteri supranaturale sau magice. Este reprezentat cu un pîntec enorm, în piatră sau pămînt ars, şi se pretinde despre el că e capabil să te vrăjească.

Aceasta se scria pe timpul frumoaselor zile ale planului Tanaka şi, peste tot, generali, amirali. Erai moral în postură de drac (aş spune: de Tanuki?).

Tanuki însemna mai mult decît această notiţă edifiantă. Pe-o rînă, poartă sticla cu *saké* [1] şi carnetul de împrumut pentru cei ce se ruinează bînd. Împodobeşte deci intrarea multor restaurante. Viezure de bun augur în speţă, şi de viaţă, dacă-l judeci, nu atît după volumul pîntecului său, cît după suprafaţa testicolelor sale, despre care nu vorbeau deloc scribii oficiali ai generalilor de pe vremea bunelor timpuri de altădată. Ca şi cum ar fi fost atinse de elefantiasis, dar pleznind de sănătate, suprafaţa lor este de opt *jô*. Ştiind că un *jô* reprezintă şase picioare pe trei, ajungem la demna de stimă suprafaţă de doisprezece metri pătraţi pentru pungile lui Tanuki: chiar aceea a camerei unde dormim, Kyûichirô Inoue şi eu însumi, foarte în largul nostru.

Pe copiii nătăfleţi, îi ameninţi că-i închizi în testicolele lui Tanuki; la Inoue Kyûichirô, un valet demn după aparenţe de a fi surghiunit acolo, a trecut printr-o spaimă grozavă.

Cel mai expresiv dintre Tanuki pe care i-am văzut se afla aproape de un sanctuar a celor O sută Jizos la *Kiyo-mizu-dera*, sau Templul apei limpezi, la Kyoto. Aceşti Jizos, sau Jizôbosatsus, poartă o bavetă *(yodare-kake*, mi se spune; de la *yodare*, salivă ce se prelinge, şi *kakeru*, a pune) roşie, albă cel mai adesea, sau în culori pes-

[1] Băutură japoneză din orez fermentat

https://biblioteca-digitala.ro

triţe. Sînt consideraţi că protejează copiii mici. Desigur, un copil mort nu intră imediat în Pămîntul Pur; ajuns la ţărmul lui *Sanzu no kawa*, dacă vrea să ajungă la celălalt ţărm, cel binecuvîntat, trebuie să îngrămădească mai întîi una peste alta o sută de pietricele. Dacă grămada se surpă înainte de cea de-o sută, copilul cade în rîu, sau va fi salvat, poate, de vreun Jizô.

Japonezi de aproximativ vîrsta mea se antrenau încă, puştani, îngrămădind una peste alta cel mai mare număr posibil de pietricele ca să străbată, dacă era cazul, *Sanzu no kawa*. La funeraliile copiilor, bătrînele cîntau, sunînd din clopoţel, pe o muzică îndoliată:

Copilul plînge îngrămădind una
Copilul plînge îngrămădind două
Copilul plînge îngrămădind trei
Copilul plînge amintindu-şi de mama sa dragă
Copilul plînge amintindu-şi de tatăl său drag.

Kamakura (I)

Vizitat templul Engaku-ji ce aparţine sectei *zen Rinzai*. Organizaţie cu filiale, noviciat şi azil de bătrîni, călugării trăiesc aci în familie. Zărind un craniu deformat de umflături, un japonez europenizat, şi prieten de-al meu, întreabă dacă este efectul loviturilor de baston primite de la maestrul său. Rîsete din partea călugăraşului, care ne arată « bastonul» în chestiune: o adevărată *sabie de lemn de Arlechin*. Este folosită în timpul meditaţiei. Luna aceasta, *zazen*-ul va dura şase zile, de la orele trei dimineaţa pînă la zece seara. Dacă nu există suficientă tensiune spirituală, maestrul loveşte umărul călugărului. Dacă tensiunea devine excesivă, şi-atunci loveşte.

Pe stîlpii unui alt templu al cărui nume l-am uitat, cîteva afişe lipite de către ghildele sindicatului de muncitori. Vor fi ultimele. Ca şi în Mexic cu picturile ex-voto din biserici, atît de căutate de André Breton sau de Benjamin Péret, colecţionarii le smulg, şi le smulg.

În sfîrşit, templul călugăriţelor: unul dintre singurele din toată Japonia unde o femeie putea să se refugieze altădată pentru a scăpa de tirania maritală. La sfîrşitul unui an, era convocat soţul; femeia obţinea dreptul de a divorţa şi de a se reîntoarce nepedepsită în viaţa lumească. Instituţie eliberatoare, care a jucat într-o oarecare măsură rolul dreptului de azil din bisericile noastre.

Fiecare templu se înscrie în peisaj, mai bine chiar decît în Egiptul de sus Deir el Bahari; căci acolo e deşertul; aici, tot farmecul unei vegetaţii savant aclimatizate, umanizate.

Kamakura (II)

În 1962, editurile Albin Michel publicau, în versiunea lui Kikou Yamata, textul francez al romanului care, imediat după ultimul război, i-a adus lui Osaragi Jirô succes de presă şi de vînzare: *Reîntoarcere în ţară*.

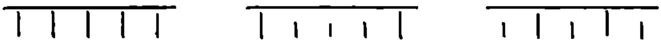
Am fost primit, împreună cu mai mulţi colegi japonezi şi francezi în casa sa din Kamakura, în imediata vecinătate a agitaţiei din Tokio, şi totuşi atît de departe de ea, graţie muntelui aşezat ca un paravan. Nu voi uita 6 aprilie. Nu atît pentru frumuseţea locului, nici chiar pentru *tokonoma* în faţa căruia am mîngîiat şi eu la rîndul meu o ceramică sau două în timp ce Osaragi îi arăta decanului Suzuki Shintarô un catalog al comorilor naţionale (unul din aceste vase figurează aici cu cota sa: douăsprezece milioane yeni; îmi este arătat; cît pe-aci, de frică, să scap din mîini obiectul).

https://biblioteca-digitala.ro

Nu. Din pricina jocului parfumurilor, *kôdô*. Pe timpul capitalei din Heian, cînd Murasaki Shikibu compunea *Povestea lui Genji*, cînd Sei Shônagon consemna ale sale *Note de căpătîi*, se cunoşteau şi erau folosite, mi se spune, douăsute şaptezeci variante. Accesoriile, numai ele singure, reprezentau un ansamblu de rafinament, al cărui sens l-am pierdut: fie că e vorba de jetoane, de cai micuţi ce înaintează pe drumul victoriei, de pungi a căror închizătoare e formată dintr-un fir înnodat în formă de flori, fiecare corespunzînd lunii în timpul căreia se joacă, totul e de extremă fineţe.

În lipsa unei zile cu ploaie, *kôdô* se celebrează într-o zi umedă, fără de care aerul prea uscat impune stăpînei ceremoniei să aleagă parfumuri cu diferenţe prea marcate.

Din cele douăzeci şi cinci de parfumuri adunate pentru sărbătoare, se trag cinci la sorţi; se încălzesc discret în atîtea casolete cîte se dau să respire invitaţilor îngenunchiaţi de-a lungul sălii. E vorba de a descoperi analogii sau deosebiri după acest criteriu, de a uni sau nu prin bare orizontale cinci linii verticale ce reprezintă cele cinci parfumuri. Ca acestea:



Fiecare dispozitiv posibil poartă numele unui capitol din *Povestea lui Genji*, şi numele sugerează o corespondenţă: exact contrariul « dezordinei parfumurilor» la care visa sălbăticia lui Rimbaud. Sînt tot atîtea nuanţe discrete savant organizate prin raport cu altele. Învingătorul (cel ce reuşeşte să identifice cel mai mare număr de raporturi juste) primeşte o carte caligrafiată. Eu care mă lăudam că am mirosul fin, iată-mă readus la realitate: obţin nota 1 pe 5. Din politeţe după toate aparenţele, stăpînul casei s-a mulţumit cu un zero. E adevărat, fumează mult şi bea deopotrivă mult: ceea ce n-are darul de a afina sensibilitatea olfactivă: dar două japoneze au obţinut, *ex aequo*, nota perfectă. Cînd ne mărturiseşte: « De cînd am restaurat tradiţia *kôdô*, nu mai cumpărăm parfumuri pariziene: ni se par prea insistente», cum să nu o aprobi pe stăpîna parfumurilor?

Încă o dată în plus, am observat, cît de plin de căldură, contrariu legendei, este un banchet japonez (chiar dacă meniul ca şi cel de azi este chinezesc: aripioare de rechini, cuiburi de rîndunică, etc.). După două ore, se glumeşte; absoluta francheţă e de rigoare; peste încă puţin timp, unul dintre invitaţi îi spunea gazdei: « Nu sînt prea grozave romanele voastre, cu toate că vă aduc cîştiguri serioase » !

Am cunoscut cîţiva miliardari. Fastul mă plictiseşte, ostentaţia mă îngheaţă. Fast, aici termenul nu se potriveşte. Lux, da. Pură şi proaspătă după un drum lung, înghiţitura de apă luată cu căuşul palmei din torent, iată un gen de lux faţă de care nu se poate prevala nici preaplinul vreunui vin grecesc într-o cupă supraîncărcată de pietre fine. Dacă accesoriile ceremonialului *kôdô* sînt aici preţioase, casoletele nu trebuie să coste scump, şi nici parfumurile ce se încălzesc. Ce nobil joc ar putea deveni atunci *kôdô*, pentru cel sărac! Mai puţin costisitor decît tutunul, mai puţin nociv şi altfel exaltant!

Budism (I)

Dacă ar fi să cred în stîlpul marelui Budha, aş fi condamnat.
Dacă ar fi să cred în urmele paşilor lui Budha, aş fi salvat.

Un *tanka* îmi răspunde: « De la rătăcire pînă la nirvana, viaţa aceasta nu e decît un somn. Plouă adesea, adesea suflă vîntul. N-are nici o importanţă».

https://biblioteca-digitala.ro

Budhism (II)

În fața lui Budha din Kamakura, a cărui incintă ne-o deschide seara Osaragi Jirô, cineva își amintește un poem (de altminteri, mai degrabă celebru decît ireverențios) aparținînd unei femei:

La Kamakura
Se află un mare Budha.
Dar Câkyamuni, ce băiat frumos !
Ah ! boschetele în nopțile de vară . . .

Cuvintele fac dragoste

În perioada ocupației Manciuriene, cînd un ofițer japonez cerea un liqueur de cireșe: « Maraschino ! », asta însemna pentru cea ce servea o indicație, și chiar o invitație, căci *maraschino* evocă pentru japonez: *mara*, membru viril, și *suki*, plăcut, pe gustul dumneavoastră. Odată pacea revenită, liqueur-ul de cireșe nu se mai vinde deloc; catastrofă pentru importatori.

Cînd un student japonez studiază franceza, rîde dînd peste expresia puerilă *faire dodo* [1]. Ea îi amintește expresia *faire bobo* [2], care îi evocă pe cea de *con* feminin [3] (cu un ton foarte vulgar). Imposibil să-i spui unui japonez: *j'ai bobo.*

Nici cuvîntul *bacćalauréat* nu-l amuză mai puțin: *baka*, pentru el, vrea să spună idiot; un bacalaureat devine deci un *laureat idiot.*

Dedicat celor ce caută încă primul limbaj al omului, și valoarea universală a fonemelor.

Un *abec* în Japonia, este un cuplu de îndrăgostiți *(avec !)*; un *voliumo*, un piept abundent (volume, la modul american); ce merită să procuri mai degrabă, *abec* sau *voliumo ?*

Maiko

Pe fecioară o recunoști după părul strîns în conci. *Maikos*, viitoarele gheișe, sînt inițiate de către un bătrîn expert pe care-l alege stăpîna casei; el plătește foarte scump privilegiul de a schimba conciul fetei *maiko*. Ceremonia primei nopți se cheamă *fudé-oroshi, prima întrebuințare a penelului.* Unde vrea să se strecoare literatura?

În românește de TEA PREDA

---

[1] *faire dodo:* a face nani (în limbajul copiilor)
[2] *faire bobo:* a face buba, a se lovi (în limbajul copiilor
[3] organ sexual feminin, în expresie populară

https://biblioteca-digitala.ro

DONALD RICHIE
ATSUKO N. NII

Forme japoneze în casă, în templu, în artă.

Dintre toate ființele vii, doar omul își propune modele; și dintre toți oamenii, japonezul a creat cel mai mare număr de modele. În Japonia omul și pămîntul însuși sînt mari tributari ai conceptului de model; aici, unde deprinderea e transfigurată în rit, ideea unui model de imitat își păstrează încă toată forța. Se poate găsi un model pentru orice și toți se străduiesc să se apropie de el. Înfățișarea formală a unei idei sau a unei acțiuni e considerată uneori mai importantă decît lucrul în sine; fiecare detaliu al lui e o funcție a formei prestabilite. Aspectul exterior al țării e în întregime condiționat de un sistem de viață formalist.

Sub limpezimea aparențelor — a gîndi în Japonia înseamnă esențial a gîndi prin forme — există totdeauna un model ideal, abstract. Există acolo un mod prestabilit de a face vizită, ca și de a face o plimbare, de a lua ceaiul și de a aranja florile, și chiar de a face datorii. În orice manifestare există un ideal formal absolut de care fiecare tinde să se apropie, fiindcă formele sociale trebuie respectate pentru a se evita haosul social. La alte popoare un anume ritual, mai mult sau mai puțin limitat, impune oarecare ordine cursului natural al vieții, dar în Japonia aceste rituri constituie o întreagă artă de a trăi. Pînă și în limbă, clișeul e obligatoriu. Fraza «făcută» nu e întrebuințată numai la întîlnire sau la despărțire, ci se găsește și în expresia de scuză, de durere, de mînie, de surprindere, în expresia de iubire.

Gustul pentru modelul prestabilit se întîlnește și în alte domenii: Japonia este într-adevăr una din ultimele țări în care e încă larg adoptat un tip de costume care definește profesia sau împrejurarea. Există un costum de student sau de muncitor, așa cum există în altă parte — și chiar aici— pompierul și guardul municipal; un costum îl deosebește pe cel ce se duce la plimbare și pe muncitorul care face grevă; după costum se pot indentifica numaidecît vagabondul și femeia de moravuri ușoare. În vechea Japonie aceste distincții erau și mai marcate: un vînzător de pește se îmbrăca într-un anumit fel, un vînzător de legume într-altul, uniforma samurailor

https://biblioteca-digitala.ro

era tot atît de riguroasă ca aceea a gheişelor. Ţara trebuie că semăna atunci cu una din acele scene de reuniune reproduse în sulurile pictate, unde fiecare participant era marcat, etichetat aproape, în mod precis după costum. Această riguroasă convenţie te face să te gîndeşti la *shogi*, joc asemănător cu şahul, care le place mult japonezilor: fiecărei piese, clar definite, i se acordă o putere determinată, şi fiecare din mişcările ei se supune unor reguli fixe.

Mai mult decît arabii şi chinezii, japonezii simt nevoia unui model de imitat și, prin urmare, a unui model de impus. Confucius cu al său cod de conduită supraviețuiește mai mult în Japonia decît în China; e neîndoios că japonezii ar fi adoptat imediat cu plăcere Coranul în toată rigoarea lui, dacă l-ar fi cunoscut. Nu degeaba au făcut ei din plăcutul obicei al ceaiului de după amiază ritualul *shonoyn*.

De altfel, formalismul nu triumfă complet decît în domeniul aparențelor. Ritul nu poate decît să fie slăbit de aportul uman; spontaneitatea atacă regula. Formele, fie ele muzicale, literare, de politețe, sau culinare, nu pot fi decît aproximative, în respectarea regulilor şi a uzanţei. Astfel Japonia îşi caută mai ales modele pentru ochi. Numele e ţinut minte numai cînd e citit: în adevăr urechea se poate înşela, dar ochiul e sigur. De aceea Japonia e ţara semnelor şi a pădurillor de afişe publicitare, țara aparatului fotografic și a artiștilor amatori. Toți știu să deseneze, să facă fotografii: compoziţia nu este învăţată, simţul ei se dobîndește prin naștere. Aşa cum se întîmplă cu cel care are ureche muzicală.

A crea un model înseamnă a-l descoperi şi copia, întrucît toate formele create presupun un prototip. Dar Japonia ignoră întinderea plată, geometrică, a deşerturilor arabe, după cum ignoră o anumită duritate brutală a Americii, pentru că modelele de urmat le-a găsit în natura însăşi. Vederea aeriană e revelatoare pentru formele caracteristice ale unei ţări: văzută de sus, Japonia apare toată ţesută din fluvii care se insinuează în ondulaţii libere printre munţi şi văi; e un întreg joc neregulat de pătrate şi triunghiuri, care te face să te gîndeşti la Italia — altă ţară care rămîne în acord cu natura — cu totul diferită de «pătratele» precise ale Germaniei şi de marile table de şah ale Americii. Formele şi motivele japoneze se logodesc cu natura, aşa cum fluviul înconjură muntele şi urmează cursul văii; şi aceasta e ţara unde locuinţa se inserează armonios în curba peisajului, unde chiriaşul are grijă mai curînd să facă o deschidere în acoperişul său decît să doboare un arbore, şi unde frumosul se identifică cu naturalul.

Dar nici în Japonia natura lăsată sieşi nu e considerată destul de interesantă. Poeţii romantici n-ar fi iubit această cîmpie, deoarece concepţia că natura nu ajunge la măreţie decît cînd e lăsată în voia ei n-ar fi fost niciodată înţeleasă de sufletul japonez. Idealul său e mai curînd acela al grădinii englezeşti din secolul XVIII, şi William Kent ar fi putut perfect să se considere vărul artiştilor japonezi. Aici pădurea devine parc, un arbore e făcut pitic, floarea constrînsă la anumite aranjamente. Nu se merge împotriva naturii, dar ea este elaborată, îndulcită, înfrumuseţată: ea devine materie căreia omul îi dă formă şi semnificaţie.

Pentru că, prin tradiţie, formele naturale elementare cele mai admirate — o stîncă izolată, un vlăstar de bambus — sînt cele care se întîlnesc cel mai frecvent în arta japoneză, eliberate de contextul dezordonat al naturii virgine şi exaltate în semnificaţie de însăşi izolarea lor. Şi în acest domeniu există reguli, dar ele nu încetează de a fi înrudite cu legile naturii. Dacă roşul sau violetul nu se resping în ochii unui japonez — aceasta se întîmplă pentru că, deşi acele tonuri se întîlnesc destul de des în natură, nici o lege asupra culorii nu va putea stabili că apropierea lor e fastidioasă. O singură ramură aşezată lateral în *tokonoma*, fără ca alta să o cumpănească sau să-i corespundă, nu stă rău, pentru simplu fapt că există o lege care cere o desăvîrşită simetrie. Grădina japoneză, în adevăr, e opusul grădini

https://biblioteca-digitala.ro

franceze. Simetria e ceva impus naturii şi nu îi e esenţială ; asimetria este un compromis între regularitate şi haos.

În Japonia repertoriul imaginilor — iconografia — e compus din forme naturale: acest fapt determină un stil coerent care îşi pune amprenta deopotrivă pe grădini, parcuri, temple, locuințe şi chiar pe porțelanuri. Prin repetarea, insistenţa, uniformitatea sa, această tendinţă impune tuturor obiectelor o anumită afinitate cu natura. Urmează de aici că obiectul lucrat aproape că nu se mai deosebeşte de modelul său natural, fie că e vorba de o stîncă artificială sau de o grădină-peisaj. Adesea obiectul — o piatră, un arbore — serveşte ca punct de plecare unui întreg decor. Adevărata religie japoneză e animistă, dar e o religie de forme ; stînca bizară, arborele contorsionat sînt alese mai întîi, apoi se dezvoltă sanctuarul sau templul. Întîi forma, conţinutul ei — zeul protector — după aceea. În acelaşi mod, temele japoneze se întorc mereu la un ideal, la un model — uneori mai mult sugerat decît revelat, la un ideal fericit care se manifestă însă numai după ce a fost ales în prealabil în natură.

Pilastrul, forma înălţată: casa japoneză, al cărei acoperiş e construit înaintea pereţilor, se sprijină în întregime, pe stîlp care, ca un arbore, se ridică în centrul ei. Acest stîlp poate fi lucrat, dar nu e niciodată pictat. În alte ţări această temă ar deveni Columna Traiană, Turnul Eiffel sau monumentul lui Washington, dar în Japonia rămîne totdeauna de proporţii modeste, şi natura ei totdeauna clar inteligibilă. Iată baza ascunsă a stîlpului, suportul înălţat, la vedere, pentru că funcţia lui e necesară; iată arhitrava cu tema ei decorativă simplă; stela; perniţa de ace şi jucăria. E necesară o civilizaţie deosebit de puternică — cea greacă, cea romană, cea americană din secolul XIX—pentru a întrebuinţa coloana ca motiv care-şi ajunge sieşi. Civilizaţii, mai puţin categorice, precum cele ale Islamului sau Evului Mediu, dezvoltă tema în coloane sau porticuri interioare. Civilizaţia niponă însă constrînge, pînă la scara umană, în întrebuinţări determinate, impunătoarea ei formă ridicată, opunînd-o ferm gigantismului, — la care ar putea tinde atît coloana cît şi fleşa — făcînd să domine şi să devină familiară forma aceasta atît de dificilă, — cu alte cuvinte adoptînd arborele şi muntele la nevoile omului.

Adesea în Occident e scoasă în relief importanţa formei ridicate, în timp ce în Asia e apreciată mai ales forma rotundă, plată: bălţile, lacurile, oceanul însuşi, grotele, terasele plane unde vin să se întindă construcţii joase. Nu din întîmplare desigur floarea naţională japoneză e crizantema imperială tot aşa cum a fost crinul heraldic pentru a simboliza Franţa şi cardonul care pentru Scoţia e deosebit de încărcat de semnificaţie şi frumuseţe. Ca şi bujorul, crizantema realizează acel sentiment de plinătate rotundă în care China şi Japonia s-au complăcut şi se complac încă. Dacă stîlpul e centrul esenţial al casei, vulgara găleată, care conţine orezul, e centrul esenţial al familiei. Dar aşa cum japonezii reduc forma ridicată la elementul util şi la scara umană, în acelaşi mod consideră cercul pur abstract de o asemenea regularitate, încît nu-i satisface. Deşi, ca şi chinezii, ei sînt cuceriţi de perfecţiunea cercului, de linia curbă continuă — principiul Yang şi Yin — în practică însă natura, nu geometria, le serveşte de model. Cercul e întortochiat, idealul e mai mult sugerat decît expus, natura e satisfăcută. Se ajunge la forma cîmpiei sau la aceeaşi formă răsturnată. Piersica e considerată cea mai perfectă formă şi gongul templului ia ca model contururile ei ; pînă şi arborii sînt tăiaţi astfel încît să sugereze formele ei. Forma ferestrelor e toată inspirată de ea şi acelaşi motiv îl întîlnim în temele religioase. Vestitul înţelept budist Daruma e reprezentat sub această formă ; el a meditat atît de profund încît i s-au atrofiat membrele. Pentru a nu se cufunda în somn, el îşi

https://biblioteca-digitala.ro

smulge pleoapele şi le azvîrle la pămînt unde ele încolțesc făcînd să răsară ceaiul ale cărui frunze amintesc forma lor naturală deosebit de iubită.

Geloasa zeiță Benten, divinitate de derivație indiană, cînta din *biwa* şi forma acestui instrument le-a plăcut atît de mult japonezilor încît, pînă în zilele noastre, obiecte atît de comune ca lingura de orez au păstrat-o, motiv pentru care se poate vedea, în anumite temple rustice, zeița, înarmată cu această lingură în loc de instrumetul ei tradițional ; şi zeița, considerată ostilă îndrăgostiților, a devenit astfel protectoarea trecătorilor şi a perechilor căsătorite.

Multe sînt civilizațiile care pun accentul pe expresia geometrică, impunînd motivul ei naturii. Islamul respinge tot ce nu e geometric. În Grecia, geometria e o artă prin ea însăşi, şi exactitatea Partenonului răspunde unui ideal geometric care există în adîncul fiecăruia din noi. Japonezii se străduiesc să atingă această primordială geometrie a sufletului pe alte căi. E vorba de a observa natura, de a o schematiza şi de a o recrea. Una din descoperirile cele mai importante ale spiritului japonez a fost intuiția că linia dreaptă absolută ca şi cercul perfect nu sînt niciodată complet satisfăcătoare, că aceste două abstracțiuni trebuie să se întîlnească doar sporadic şi trebuie să fie de preferință sugerate şi că, în orice caz, ele trebuie să se combine. Dintre toate motivele în care Japonia e bogată, *torii* e cel mai curat motiv japonez: două linii verticale sînt tăiate de o alta transversală care domină un spațiu central. Fie că e vorba de un portal, de o uşă sau de un loc de trecere — întrebuințarea e de importanță secundară, ar putea fi în acelaşi fel şi structura unei ferestre, un element de construcție, un umărar pentru haine, o ramă — e vorba, oricum, de unirea a două teme elementare care se regăsesc pretutindeni în țară: în portalul sanctuarului sau al templului, în uşa casei, în însăşi forma *tokonomei*, în munte şi lac totodată, în pădure şi în grotă.

A te gîndi la Japonia înseamnă a gîndi la forme, deoarece modelele de imitat sînt repetate aici mai frecvent şi mai fidel decît în oricare altă țară din lume. Ochiul le întîlneşte oriunde se îndreaptă. Împrumută aspectului țării acea coerență la care se ajunge doar prin observarea riguroasă a unei serii de reguli precise. Aceste reguli fac unitatea țării şi îi dau o anumită uniformitate pe care natura singură n-ar fi putut-o elabora. Ele îi conferă ceea ce constituie caracteristica însăşi a artei: un stil.

Aceste modele, aceste motive, aceste forme repetate continuu fac țara atît de plăcută vederii şi simțurilor. Ea e salvată de haos fiindcă şi azi modelul continuă să prevaleze. Omul e mulțumit pentru că nu poate trăi fără modele: trăieşte astfel în acord cu natura şi inima lui e împăcată.

În româneşte de ŞTEFAN DELUREANU

https://biblioteca-digitala.ro

EDGAR PAPU

Pe marginea unei estetici japoneze

Printre oaspeții noștri, cu prilejul celui de al VII-lea Congres Internațional de Estetică, ținut la București, se afla și un distins filosof japonez, Tomonobu Imamichi. Inițiat atît în cultura extrem-orientală cît și în cea europeană, pătrunsă în tot cursul dezvoltării ei, Imamichi s-a făcut demult cunoscut pe plan internațional printr-o expresie de cugetare, care ne evocă, — am spune — factura și articulațiile *evantaiului*. Este, adică, o gîndire cuprinzătoare cu deschidere largă, dar în același timp, extrem de riguroasă și de solid fixată pe axul ei. O sinteză completă a vederilor sale se cuprinde în cartea pe care o publică el în 1968 la Tokio, în limba germană, *Betrachtungen über das Eine (Considerații asupra Unului)*. Subtitlul lucrării, *Gedanken aus der Begegnung der Antipoden (Reflecții din întîlnirea Antipozilor)*, ne dă o imagine limpede asupra cercului său de preocupări.

Ca atîția gînditori actuali, se arată și Imamichi intens preocupat de « criza» lumii moderne. Vremea noastră marchează o accentuată denivelare între diferitele ei arii de manifestare. Pe cînd, bunăoară pe planul științelor fizice, trăim, prin « aventura cosmonauților», o epocă « intersiderală», și pe planul politicii o epocă « internațională», în registrul culturii umaniste ne menținem încă într-un vechi provincialism geografic. Acest domeniu nu mai rezultă a fi contemporan cu spiritul larg și cuprinzător al timpului, care tinde să șteargă granițele planetare și chiar extraplanetare.

Criza rezultată din neîmplinirea unei reale coeziuni a culturii umaniste se mai agravează și prin criza virtuților intensive dinlăuntrul acestei culturi. Asistăm la un moment de declin al *ideii*, prin care se răstoarnă în gîndire factura vechiului silogism practic aristotelic. Științele fizice, care, prin aplicările lor, au atins înălțimi nebănuite, au adus, pe de altă parte, o stare de fapt ce inversează relația normală dintre mijloace și scopuri.

Să revenim la vechiul silogism practic aristotelic. Iată forma sa exemplară.

Premisa majoră: eu îl doresc pe *A*

Premisa minoră: p, q, r, s, îl vor realiza ca mijloace pe *A*

Concluzia: din anumite temeiuri, eu îl aleg pe *p* ca mijloc de realizare a lui *A*.

Prin urmare, eu posed inițiativa scopului *(A)* pentru atingerea căruia mă decid să folosesc un anumit mijloc *(p)*. Progresele științei moderne din epoca tehnicismului nu-mi mai îngăduie, însă, acest raționament. Ea ne pune, bunăoară, la dispoziție

https://biblioteca-digitala.ro

o cantitate uriașă de energie atomică. Ce facem noi cu această forță? Silogismul practicia, deci, următoarea întorsătură:

Premisa majoră: dispun de forța *P*.

Premisa minoră: *P* poate să realizeze ca scop pe *a,b,c,d*. Concluzia: îl aleg ca scop pe *a*.

Elementul motor nu mai este, deci, scopul sau *ideea*, ca inițiativă liberă a minții mele, pentru realizarea căreia folosesc ca instrument un mijloc, ci factor prim devine acum acest mijloc, care-mi dictează el scopul. Cu alte cuvinte, în locul meu gîndește acea forță P. Eu n-am altă libertate decît să aleg din lista limitată, pe care mi-o oferă ea. Ne vedem, astfel, deposedați de autonomia creatoare a unei finalități proprii. Sîntem angrenați într-o constrîngătoare dependență de mijloace, care ne decid ele scopurile. Ideea, identificată cu un obiectiv final al minții, nu mai există, fiindcă noi nu mai putem avea finalitățile noastre; le avem numai pe acelea pe care mijloacele ni le pun la dispoziție.

O atare criză a ideii își află echivalentul într-o corespunzătoare criză a artei și poeziei. Artistul clasic european folosește încă relația firească, normală dintre scopuri și mijloace. Ultimele, adică, se află categoric subordonate celor dintîi. Scopul, ca factor prim și ca inițiativă liberă a artistului clasic, este permanentizarea caracterului caduc, pieritor, al lucrurilor de pe lume, calificate drept *frumoase*. Pentru împlinirea acestei finalități creatorul de artă întrebuințează ca instrument sau ca *mijloc* acțiunea *mimesis*-ului. Iată însă că știința și tehnica modernă au ajuns să reproducă și să fixeze la un grad de exactitate și mai perfectă decît arta aspectele trecătoare. *Mimesis*-ul a fost răpit de pe planul artistic pe planul tehnic. Arta se vede atunci constrînsă de mijloacele ce i-au mai rămas să-și improvizeze un alt scop decît acela de a eterniza lucrurile frumoase. În locul *formei*, ea își alege *expresivitatea*.

La această schimbare de obiectiv, adaugă pe bună dreptate Imamichi, a mai contribuit și altceva, anume caracterul *subiectiv* al artei moderne. Ni se pare, însă, că aci gînditorul japonez nu explică suficient fenomenul, ceea ce l-ar fi ajutat să-și demonstreze și mai convingător teza. El vede, pe de o parte, înstrăinarea *mimesis*-ului de cîmpul artistic, iar, pe de altă parte, subiectivitatea artistului modern, ca două cauze deosebite care doar converg către înlocuirea idealului formal prin cel expresiv în arta veacului nostru. De fapt, însă, ele nu sînt două cauze deosebite și paralele, ci se arată a fi perfect înlănțuite, decurgînd una, drept consecință, din cealaltă. Anexarea funcțiunii *imitative* de către mijloacele tehnice moderne l-a făcut pe artist să-și vadă ocupat terenul în lumea relațiilor obiective ale lucrurilor; și atunci a abandonat acest teren, recurgînd la un alt cîmp de acțiune, acela al lumii sale lăuntrice.

Cultivarea acaparantă a unei asemenea laturi subiective mai are, însă, și o altă rațiune, poate mai importantă decît cea amintită. Este vorba de limita spirituală a acelei societăți de tip tehnico-industrial, care-și are capătul în veacul trecut, și care înlătură din coordonatele ei strîmte mesajul poetului sau artistului, mesaj ce se bucurase mai înainte, în alte medii sociale, de o apreciabilă audiență. Drept urmare, sub firma protestului, dar mai mult de nevoie — fiindcă nu putea altfel — creatorul artistic se însingurează, se retrage în sine însuși, adică în singurul loc ce-i mai rămînea disponibil, după ce fusese izgonit din lume de semenii săi care încetaseră să-i acorde orice urmă de credit. Așadar, el nu se mai orientează către realitatea din jurul său, pe de o parte fiindcă posibilitățile tehnice moderne l-au deposedat de misiunea *mimesis*-ului, iar pe de altă parte, fiindcă condițiile sociale l-au înstrăinat și l-au exilat din mediul legitim al activității sale.

Acest adaos și această ultimă completare a noastră nu fac decît să întărească vederile lui Imamichi și concluziile la care el a ajuns. Înlocuirea principiului *formei*

https://biblioteca-digitala.ro

prin acela al *expresivității*, fenomen atît de evident în cadrul subiectivității artistice moderne, nu este cîtuși de puțin efectul unei finalități proprii, voite în mod liber de artist. Această substituire de obiective se constituie numai ca un scop dependent și impus, dictat de mijloacele care i-au mai rămas creatorului de artă după ce i s-au tăiat cele mai importante căi de acțiune în lumea obiectivă a realității, adică *mimesis*-ul și perspectiva mesajului social.

Este vorba, deci, atît de o criză a *ideii* în general cît și a *artei* în special. Aceasta se manifestă, în amîndouă cazurile, prin inversarea relației firești dintre scopuri și mijloace. O asemenea răsturnare apare ca simptom al unei crize pe toate planurile culturii umaniste. După convingerea lui Imamichi, criza și-ar afla remediul prin ieșirea din amintitul provincialism geografic, depășit atît pe planul științelor fizice cît și al politicii de colaborare internațională. Gînditorul japonez postulează, în această privință, o strînsă comuniune, pe terenul culturii umaniste, între Orient și Occident. China, Japonia, Coreea ar putea să contribuie eficient la realizarea unui atare obiectiv.

Autorul pleacă de la ideea că există un autentic umanism extrem-oriental, de altă factură, bineînțeles, decît cel occidental. Este adevărat că, în ceea ce privește limba japoneză cel puțin, termenul « filosofie» se arată a fi relativ recent. El a fost introdus, pe calea culturii olandeze, de către Amane Nishi (1829—1894). Prin traducere, dar mai mult prin adaptare la spiritul locului, Nishi a găsit expresia *Kitetsugaku* (*Ki*=năzuință către, *tetsu*=cercetare clară, *gaku*=știință). Dar, cu toată proveniența recentă a termenului, conținutul și semnificația sa se dovedesc a fi străvechi în Orient. Fără să se lege absolut nici o contingență între diferitele ei manifestări, a existat o unică epocă mare a filosofiei pe întreaga planetă. Astfel, ilustra perioadă grecească dintre veacul al VI-lea și al III-lea î. e. n. a fost perfect contemporană cu cea chineză din același interval, numită și « perioada celor o sută de filosofi» , în care s-au afirmat, pe rînd, un Confucius, un Ciuang-Ciu, un Lao-Tse, un Hui-Shi. Dacă ținem seama că aceasta s-a relevat ca o epocă tot atît de însemnată și în activitatea filosofilor budiști din India, vedem că ni se deschide o problemă încă nerezolvată, aceea a marilor « paralelisme», dezvoltate concomitent în culturile cele mai depărtate unele de altele, și fără nici o contingență între ele. Este încă una din tainele care-și cer dezlegarea fiindcă fenomenul se întîlnește nu numai pe plan filozofic.

Dar să lăsăm această problemă, și să trecem și peste comentarea diferitelor vederi ale vechii filosofii chineze. Să extragem dintr-însele numai ideea de umanism așa cum o vede Imamichi în varianta sa orientală, distinctă de cea apuseană. Aceasta din urmă îi relevă gînditorului japonez idealurile Antichității clasice și ale Renașterii. Ca atare el identifică în Europa, ca nucleu umanist, obiectivul imanent al *persoanei* și *personalității*, prin cultivarea cărora se urmărește obținerea demnității umane. Spiritul european nici nu concepe altfel această noțiune. Iată, însă, că în configurația umanismului extrem-oriental ideea de *persoană* sau de *personalitate* se vede cu desăvîrșire ignorată. În schimb, locul de cinste este ocupat de noțiunea *responsabilității*, firește față de cineva sau de ceva. Concepția umanistă își stabilește aci baza pe transgresarea propriei ființe, sau pe transcenderea ei, cum se exprimă Imamichi. Umanismul nu-și mai situează accentul pe o *substanță* (persoana), ci pe o *relație* (responsabilitatea față de . . .). Putem invoca aci o consecință în ordinea comportamentului etic, consecință pe care o ilustrează și Imamichi. Astfel, cele mai frecvente sinucideri în Orient (*harakiri*) au ca mobil sancțiunea pe care și-o aplică sieși omul pentru că a încălcat o obligație a *responsabilității* sale. Sinuciderile din Occident, am putea completa noi prin contrast, nu pleacă de la acest mobil, ci de la lezarea unei integrități sau demnități a propriei *persoane*. Acesta este, însă, numai un singur exemplu, desprins din întregul cod al mentalității și

https://biblioteca-digitala.ro

comportamentului prin care ni se demonstrează că idealul umanist se arată a fi imanent în Apus, şi transgresiv (sau transcendent) în Răsărit. Faptul se dovedeşte valabil în acelaşi sens şi pe planul artistic.

Am constatat, în arta europeană, distincţia dintre *mimesis*-ul clasic şi *expresivitatea* modernă. În arta extrem-orientală nu există, însă, o asemenea distincţie. Aci noţiunea de *mimesis* este necunoscută. Arta clasică orientală nu mai urmăreşte să păstreze *in copie* ideea de frumos, întrevăzută în trecătoarele ei întrupări naturale, ci să mijlocească stăpînirea directă, am spune *in original*, a acestei idei. De aceea, ea nu se mai bazează pe *mimesis*, ci tot pe *expresivitate*. Intenţia de a poseda *în original* esenţele prin mijlocirea artei ne arată, însă, evident, că această *expresivitate* orientală cuprinde cu totul alt substrat şi alt sens decît aceea a Europei moderne. Aci, la noi, din raţiunile invocate mai sus, artistul îşi găseşte refugiul înlăuntrul propriei sale subiectivităţi, adesea claustrate şi ermetice. Expresivitatea artei clasice chineze este, însă, de natură transcendentă, ca şi întregul umanism respectiv, şi nu-şi alege această cale ca un refugiu impus de împrejurări, ci ca un scop liber ales.

Indiciile date de Imamichi, în această privinţă, ni se arată demult cunoscute şi nouă. Monocromia picturii clasice chineze şi japoneze, imensul spaţiu gol al tabloului, simplificarea desenului în stilul *haboku*, rezultat numai din cîteva trăsături în tuş, sînt totodată căi ale *expresivităţii* şi mărturii ale depărtării de *mimesis*. Aşa, însă, cum am mai stăruit, clasicismul artistic răsăritean se deosebeşte fundamental de « modernismul» european. În amîndouă cazurile, *expresivitatea* se manifestă printr-un caracter reductiv şi abreviativ. Pe cînd, însă, în arta modernă europeană abrevierea urmăreşte să elimine impedimentul detaliilor şi al exactităţii exterioare, pentru ca privitorul să coboare direct în imanenţa subiectivă a artistului, în cea clasică orientală împuţinarea trăsăturilor şi frugalitatea lor se operează în vederea unei alte tendinţe, aceea de transgresare nestînjenită în lumea semnificaţiilor obiective, pe care caută să le sugereze tabloul.

Şi totuşi — am putea noi adăuga — « modernismul » european n-a fost străin de o parte din « clasicismul » pictural extrem-oriental. Se ştie că şcoala japoneză *ukiyo-ye* din jurul anului 1800 (Hokusai, Hiroshige, Utamaro) i-a influenţat pe pictorii moderni europeni. Dar tocmai această influenţă arată şi mai accentuat deosebirea de registre dintre cele două lumi. Pictorii moderni europeni au adoptat de la maeştrii japonezi ai acelei şcoli numai unele procedee exterioare, dar, în nici un caz, nu le-au pătruns esenţa şi semnificaţia. Poate că de fapt, ei nici nu *voiau* să-i pătrundă, în adevăratul înţeles al cuvîntului, fiindcă urmăreau cu totul altceva.

Aci poate că ar trebui să recurgem la unele demonstraţii mai direct intuitive, din care să reiasă că nu numai în ordinea mentală a diferenţierii de sensuri, ci chiar pe planul vizual al execuţiei, cele două tipuri de *expresivitate* se deosebesc profund. Este adevărat că în aria modernismului european trăsăturile apar abreviate şi simplificate, însă ele se amplifică, se extind, şi umplu întregul tablou cu culoare. Artistul vrea să ne invadeze şi să ne ţină captivi în imanenţa acaparantă a subiectivităţii sale. În pictura clasică japoneză sau chineză intervine o reducţie nu numai a trăsăturilor, ci şi a volumelor. Acestea se restrîng şi lasă acel binecunoscut spaţiu gol, de care am amintit.

Plinul este *substanţă*, adică tocmai elementul întrupat în umanismul european de realitatea *persoanei*, realitate redusă pentru artiştii moderni la fărîmăturile gigantizate ale propriei subiectivităţi. Golul, dimpotrivă este *relaţie*, ca în vechiul umanism chinez; este distanţa sau spaţiul dintre ceva şi altceva care urmează să-şi comunice, întreolaltă, creînd ideea de *responsabilitate*. În formele ei excesive *substanţa* înseamnă *închidere* în sine. Dimpotrivă, *relaţia*, la oricare din gradele ei,

https://biblioteca-digitala.ro

marchează o *deschidere*, acea deschidere care cuprinde fapta, acţiunea eficientă, ce nu se poate mişca decît într-un spaţiu gol. Acest gol devine esenţă a realităţii, fiindcă fără el totul ar rămîne paralizat, împiedicînd orice săvîrşire a ceva. Vom reda, în această privinţă, tulburătoarele cuvinte ale lui Lao-Tse:

« *Treizeci de spiţe se împreună în ax: / Din nimicul axului rezultă folosirea roţii. / Plăsmuieşte un vas din lut: / Din nimicul său/* (adică al volumului gol dinlăuntru, n.n.) *rezultă folosirea vasului. / Taie uşi şi ferestre în peretele casei: Din nimicul lor* (golul în perete pe care îl formează, n.n): *rezultă folosirea casei.*

Arta, la rîndul ei, cuprinde deasemenea sensul unei mişcări, al unei relaţii îndreptate către ceva, ca şi obiectele invocate mai sus. Parafrazîndu-l pe Lao-Tse, am putea spune că din « nimicul » peisajului rezultă folosirea tabloului. Golul este spaţiul *relaţiei* în accepţia umanismului extrem-oriental. El cuprinde esenţa transcenderii de la trăsăturile şi volumele reduse ale picturii la semnificaţia lor mare, obiectivă. Golul cuprinde, deci, *deschiderea* vastă, care situează opera respectivă pe portativul utilizării ei în registrul suprem al ideii.

Cele constatate în privinţa picturii devin valabile, pe un plan mai complex, şi pentru poezie. În poemele orientale se acordă o însemnătate primordială cuvîntului şi *relaţiei* dintre cuvinte. Faptul pleacă încă de la Confucius, pentru care întreaga armonie a vieţii depinde de noţiunile clare verbale şi de definiţiile exacte ale lucrurilor. Totuşi, în gîndirea paradoxală a Orientului se înţelege prin aceasta altceva decît la noi. Autorizîndu-se de la Ciuang-Ciu, gînditorul japonez susţine că o vorbire prea strictă şi prea analitic logică pune cătuşe frazei, o constrînge şi o limitează. Ea anulează golul dintre cuvinte, şi, deci, posibilitatea lor de mişcare într-un spaţiu deschis către propriile semnificaţii fundamentale.

De aceea, libertatea completă a vorbirii, răsuflarea ei largă către o cale ascendentă — fără altă servitute decît a gramaticii — nu poate fi aflată decît în *poezie*. Logica prea stringentă, care închide fraza şi o mărgineşte, rămîne valabilă numai pentru judecăţile adaptate la categoria cantităţii. Această categorie dezvoltă o anumită dialectică între trei factori, *măsurătorul*, *măsura* şi *măsuratul*. Termenul mijlociu este acela în jurul căruia se polarizează toată rigoarea judecăţii, constituindu-se ca motor al dialecticii. În poezie, însă, *măsura* se vede înlăturată; şi atunci totul se spaţiază şi se desface din strînsoare, lăsînd locul unui dialog direct şi liber între ceilalţi doi factori. În consecinţă numai poezia şi arta, în general, realizează acea dulceaţă şi acea vrajă, care se naşte din contactul larg şi firesc al omului cu lucrurile, fără cătuşele limitative ale une logici stricte.

Totuşi, această mîngîioasă legănare poetică poate deveni frivolă dacă se constituie numai ca *substanţă*, iar nu ca *relaţie* deschisă către lumea semnificaţiilor. Aci se deosebeşte ea de « modernismul » poeziei occidentale. Şi în acest din urmă cadru, mai cu seamă al ultimelor decenii, se urmăreşte o eliminare totală a constrîngerii logice, o independenţă plenară în relaţiile limbajului, ai cărui termeni se văd conectaţi după alte criterii decît ale firului reflectat din vorbirea obişnuită. Pe cînd, însă, aci cuvîntul devine *substanţă*, căpătînd o factură imanentă, în Orient el se află conceput în ipostaza de *relaţie* cu altceva, vădindu-şi, astfel, caracterul transgresiv sau transcendent.

S-ar putea, desigur, ca, în aparenţă, să se şi creeze unele confuzii între cele două vederi. Iată, bunăoară, începutul cărţii *Ciuang-Tse* a lui Ciuang-Ciu: « În mările nordului trăieşte un peşte numit Kun. Este mare şi nimeni nu ştie cîte mile are. El se preschimbă într-o pasăre numită Pong. Nimeni nu ştie pe cîte mile i se întinde spinarea. Cînd i se abate să zboare în înălţime aripile ei se aseamănă cu nişte nori care se lăţesc sub tot cerul. Cînd marea se frămîntă această pasăre vrea să zboare către miazăzi. Marea de miazăzi este balta cerului». Constatăm aci un spaţiu atît de larg

https://biblioteca-digitala.ro

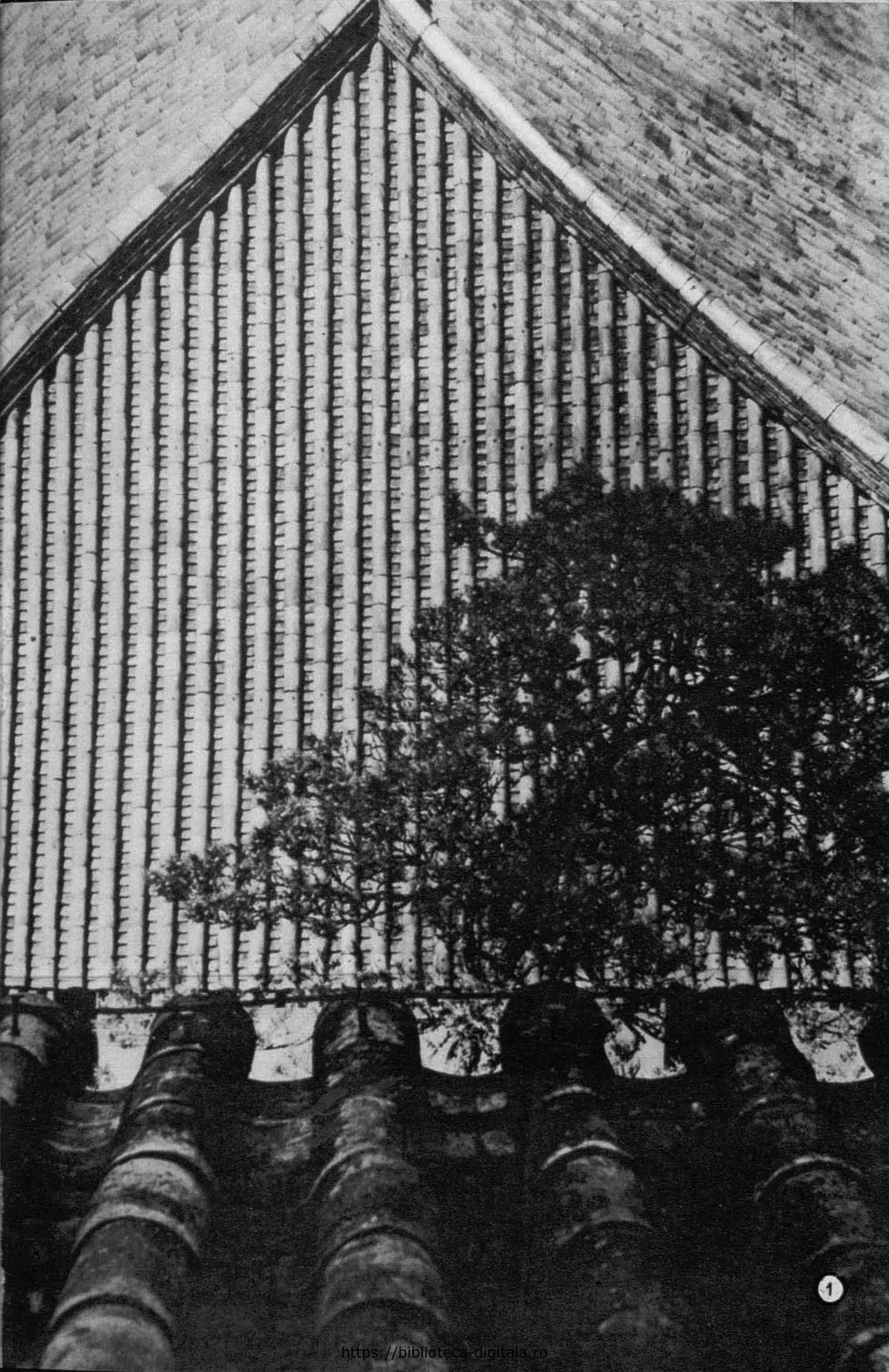
între înțelesurile cuvintelor, încît ele nu se pot închega totdeauna în judecăți obișnuite. Un european modern ar identifica în fabulația incoerentă a lui Ciuang-Ciu o asociație conotativă a limbajului, fără echivalent în regiunea denotărilor. Ni se comunică impresia, ca în cazul atîtor poeme actuale, că totul poate fi orice și oricum, pește, pasăre, mare, cer, baltă, mișcare, mărime infinită. Elementele verbale se constituie ca atare în imanența unor raporturi proprii ale limbajului.

În Orient, însă, unde această poemă a fost gîndită, ea transcede larg în regiunea semnificațiilor. Peștele este gîndirea incipientă, încă întunecată (nordul) și scufundată în ignoranță (marea) după care se înalță progresiv (pasărea) și se luminează complet (sudul). Desigur, se mai adaugă și alte adiacente implicații semnificative, la care nu mai este cazul să ne oprim. Am dori numai să preîntîmpinăm o eventuală neînțelegere. În poezia și arta extrem-orientală lumea semnificațiilor nu antrenează — așa cum s-ar părea — procedeul obișnuit al alegoriei sau simbolului, deși Imamichi întrebuințează uneori acest ultim termen. Simpla traducere crasă a unei imagini într-o idee ar fi o trăsătură mai curînd deficientă pentru creația artistică. În cazul de față, ne aflăm, însă, în fața unui fenomen cu totul distinct, de ordin superior, unde nu mai este vorba de o traducere, adică de *explicitarea* în alt mod a unui conținut implicit, ci de o *relație* cu altceva. Imaginea artistică ne transportă aci într-o zonă cu totul filtrată și subtilă a spiritului nostru, în care trăirile și gîndurile se fac înțelese pe planul cel mai elevat. Prin artă descoperim această inefabilă regiune din noi, care ne umanizează intens prin comunicarea cu esențele lucrurilor, cu însăși ființa realității.

Am plecat de la o criză a ideii și, în legătură cu aceasta, de la o criză a artei în lumea modernă, așa cum le constată Tomonobu Imamichi. Trăim într-o vreme cît se poate de evoluată sub raportul științei, însă amenințată deseori de nihilism, dacă o privim în raport cu destinul umanismului în cultură. Într-o asemenea împrejurare, misiunea care se cere conferită artei ar fi aceea de recuperare a frumosului, a ideii, a ființei umane ca valoare. Iar esteticii — împotriva unui asemenea nihilism actual care și-a pierdut încrederea și interesul pentru om, — îi revine rolul de *ontodicee* și, totodată, de *calonoologie*. Cu alte cuvinte, ea urmează să justifice omul, să demonstreze rostul dominant pozitiv al ființei umane pe lume, prin argumentul frumosului. Concluziile ultime se desprind de aci în mod firesc. Aria umanistă actuală ar ieși din provincialismul ei, obținînd totodată și reinstaurarea unei independențe plenare a scopurilor, printr-o comuniune mai strînsă a secolului cu resursele Extremului-Orient, așa cum s-au văzut înfățișate pînă acum. S-ar întrevedea aci un remediu la criza modernă a ideii și a artei.

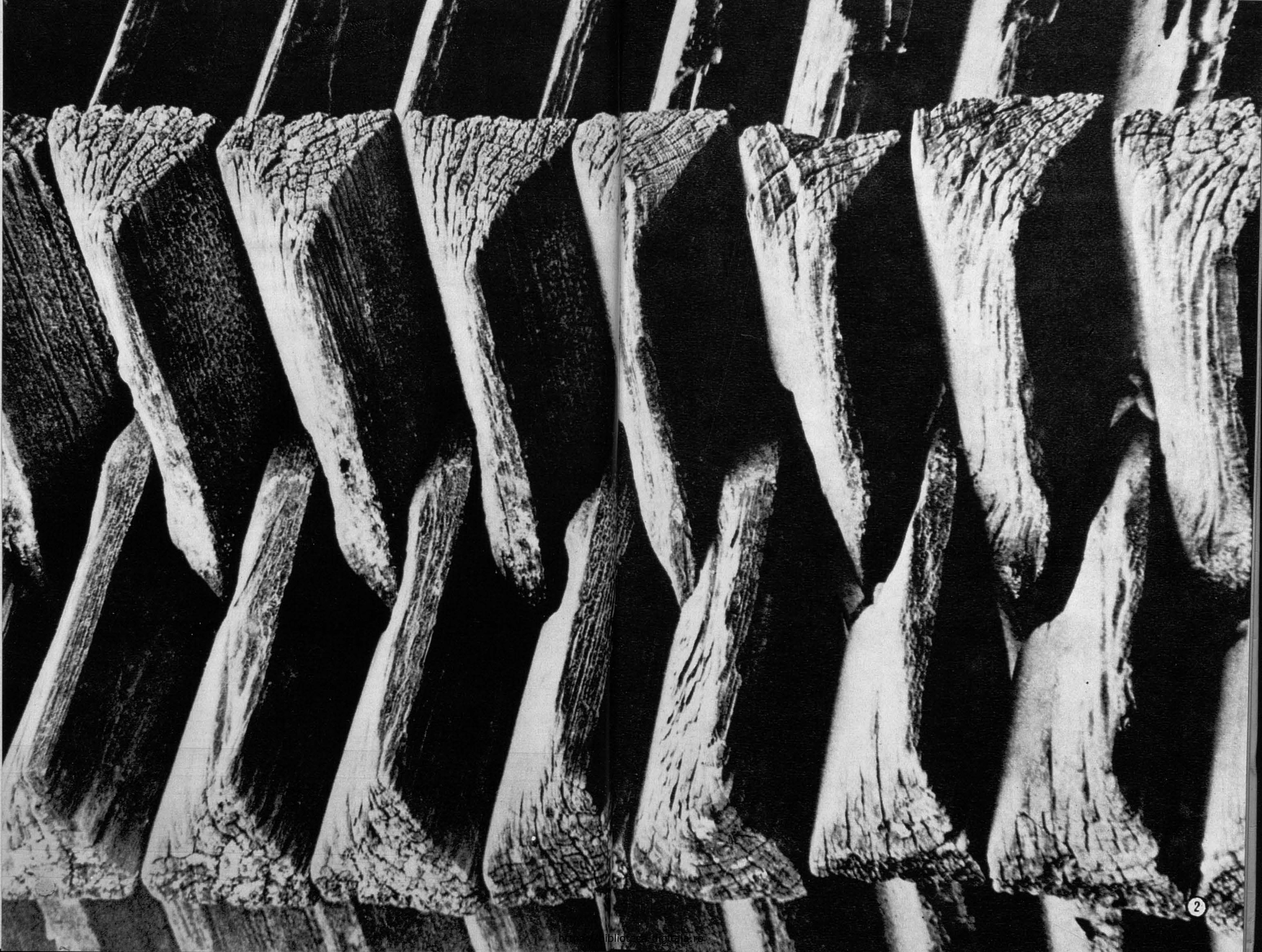
În concepția lui Imamichi am vedea și o altă sugestie Poate că și atîtea din resursele sud-estului european ar contribui la ieșirea din acel provincialism umanist al zilelor noastre, surprins de gînditorul japonez. Cultura și tradiția românească n-ar spori, oare, și ele, argumentele pentru o *ontodicee* și o *calonoologie* în secolul XX?

https://biblioteca-digitala.ro



1

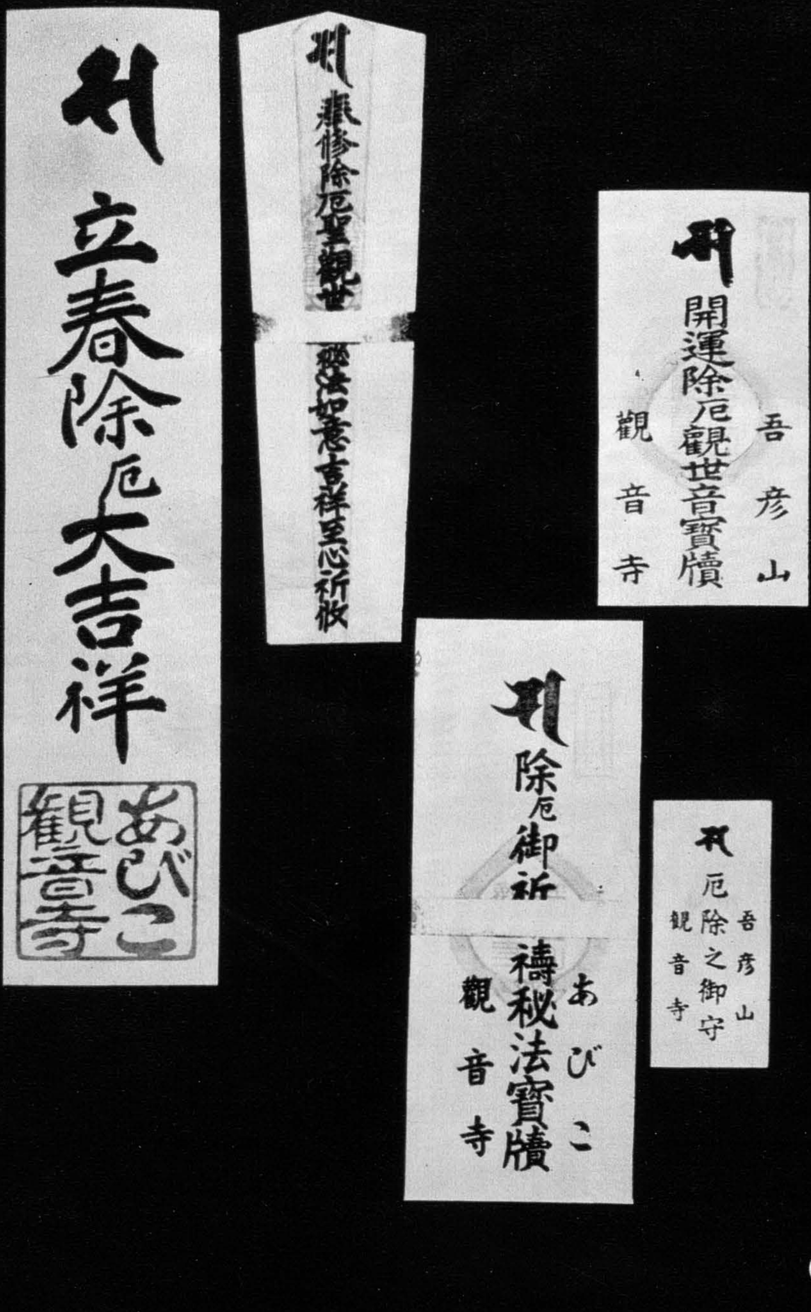
https://biblioteca-digitala.ro



2

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro


立春除厄大吉祥
あびこ観音寺
奉修除厄聖観世
法如意吉祥至心祈攸
開運除厄観世音寶牘
吾彦山
観音寺
除厄御祈禱秘法寶牘
あびこ
観音寺
厄除之御守
吾彦山
観音寺

1. Acoperiş de ţiglă. Kôfukuki, Nara.

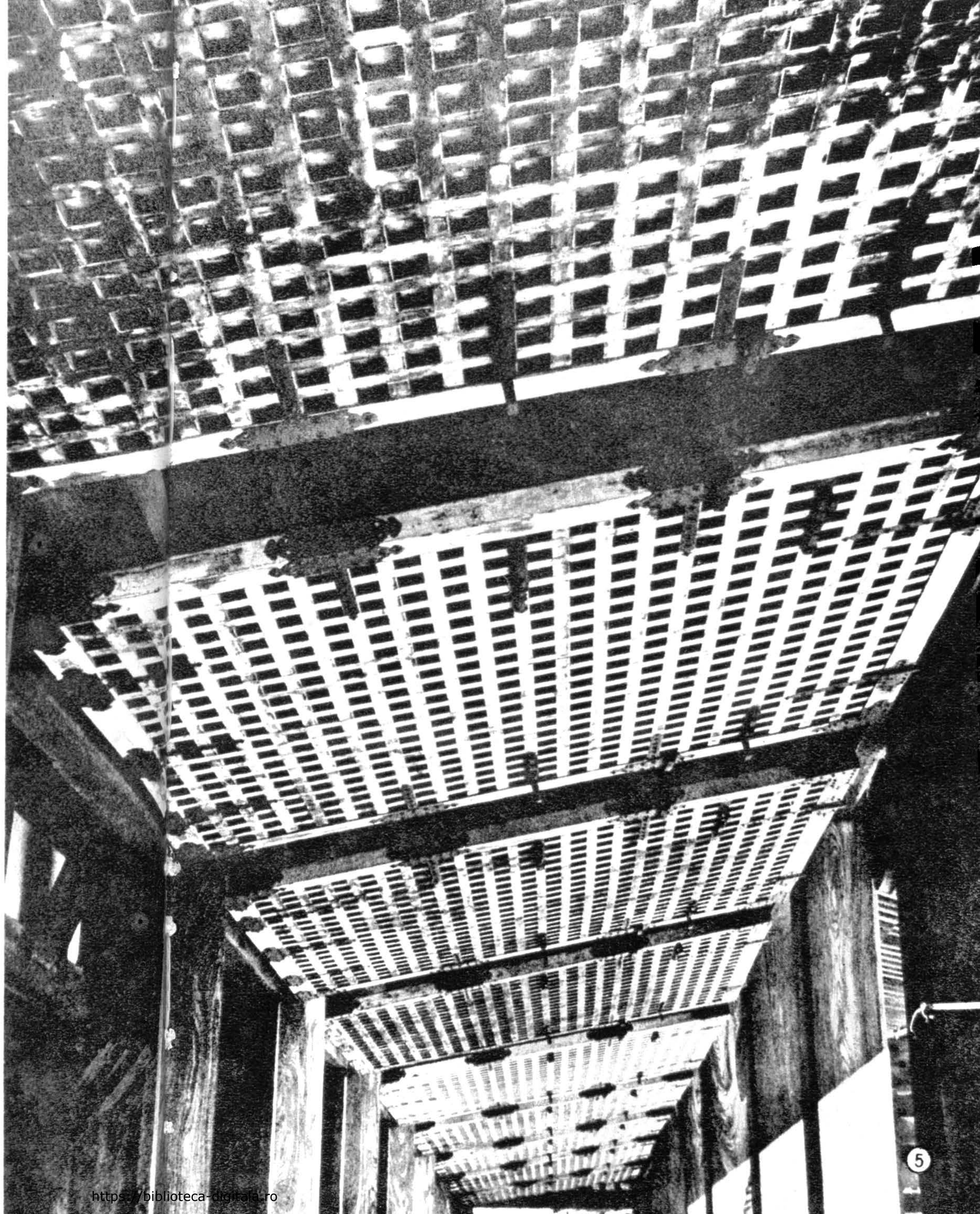
2. Rezolvarea, unghiului dintre doi pereţi de lemn. Perioada Nara (710—793). Trunchiurile cu secţiune triunghiulară sînt dispuse astfel încît să permită aerisirea. Nigatsudô, Tôdaiji, Nara.

3. Firmă Japoneză

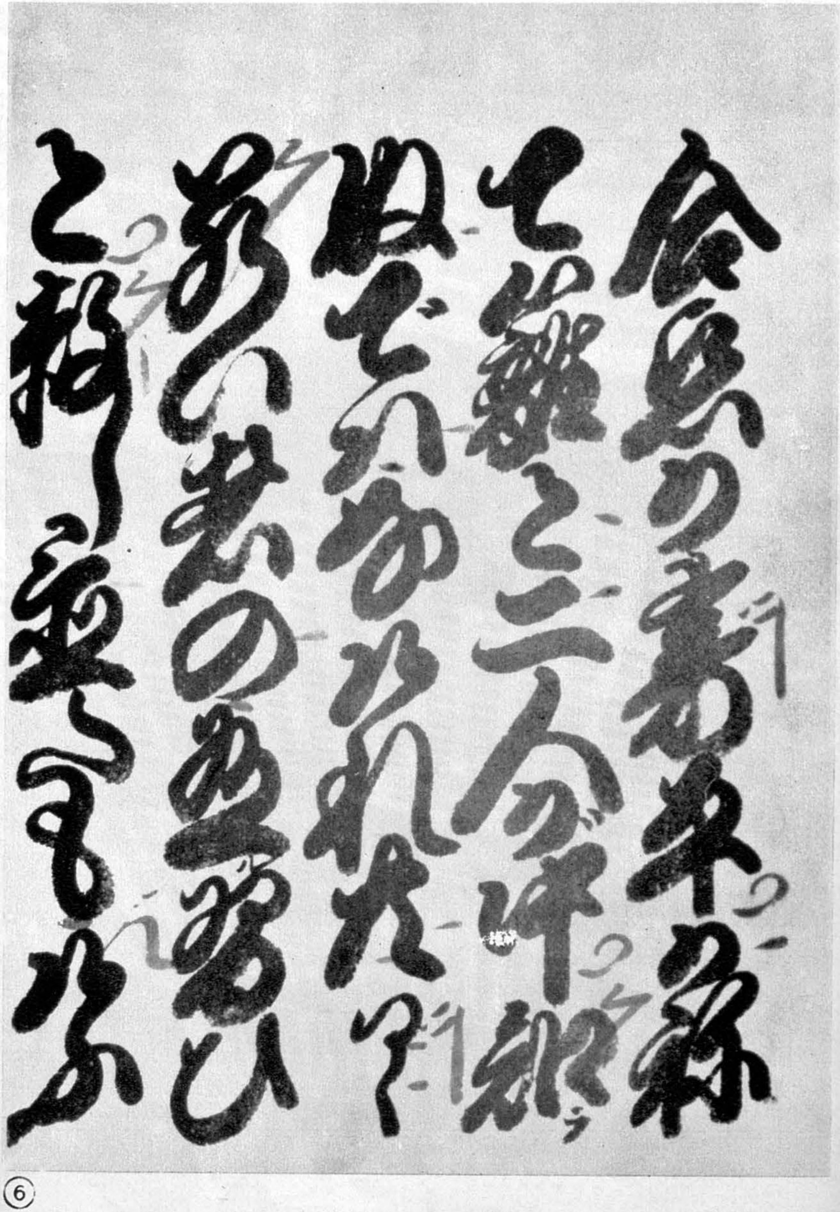
4. Hîrtii rituale pentru a asigura noroc şi ocrotire unei locuinţe.

5. Shitomido: împletituri agăţate de plafon de unde pot fi lăsate în jos. Templul din Kiyomizu, Kyoto.

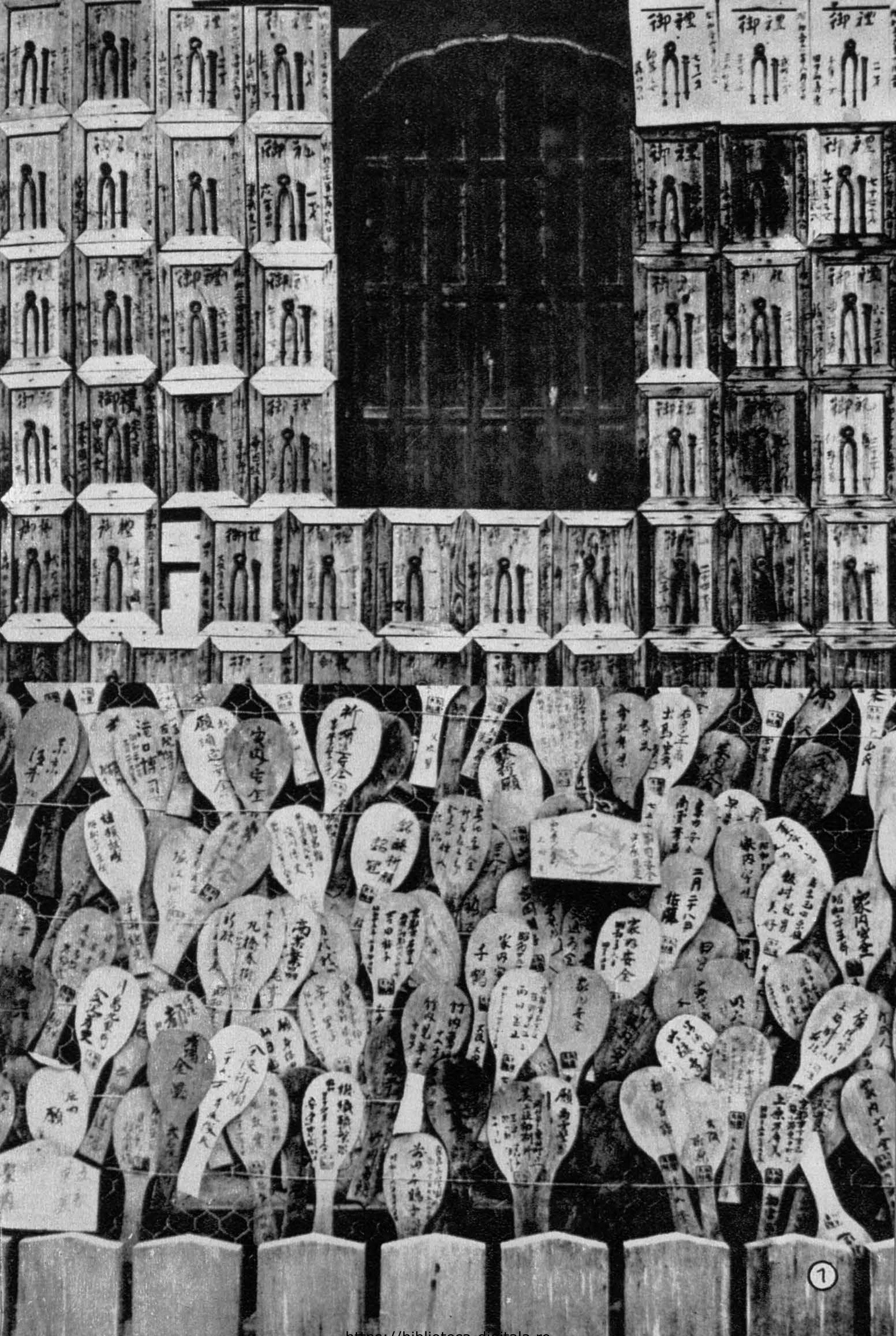
6. Texte: partitură de jôruri, baladă care se cîntă cu acompaniament de shamisen, tradiţional în Bunraku.


5

https://biblioteca-digitala.ro

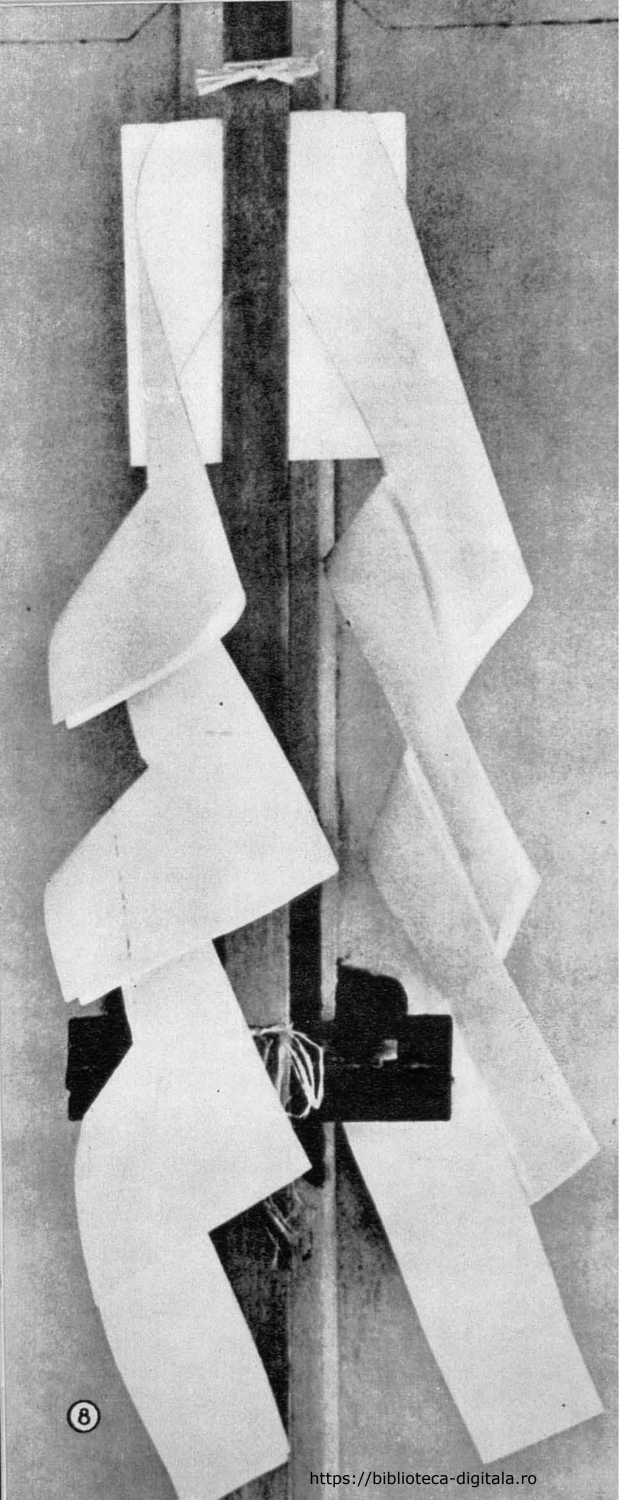


⑥

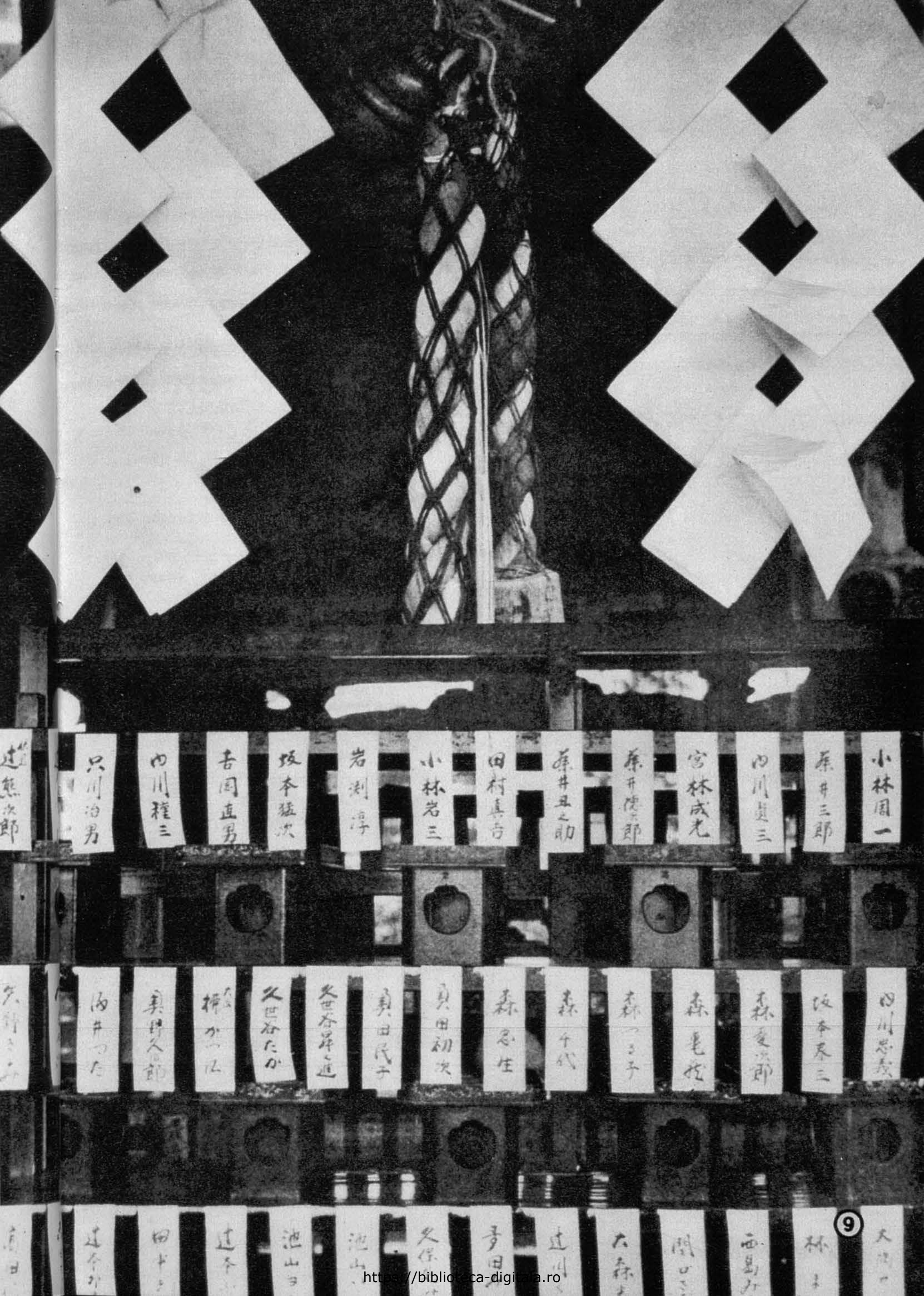


7

https://biblioteca-digitala.ro

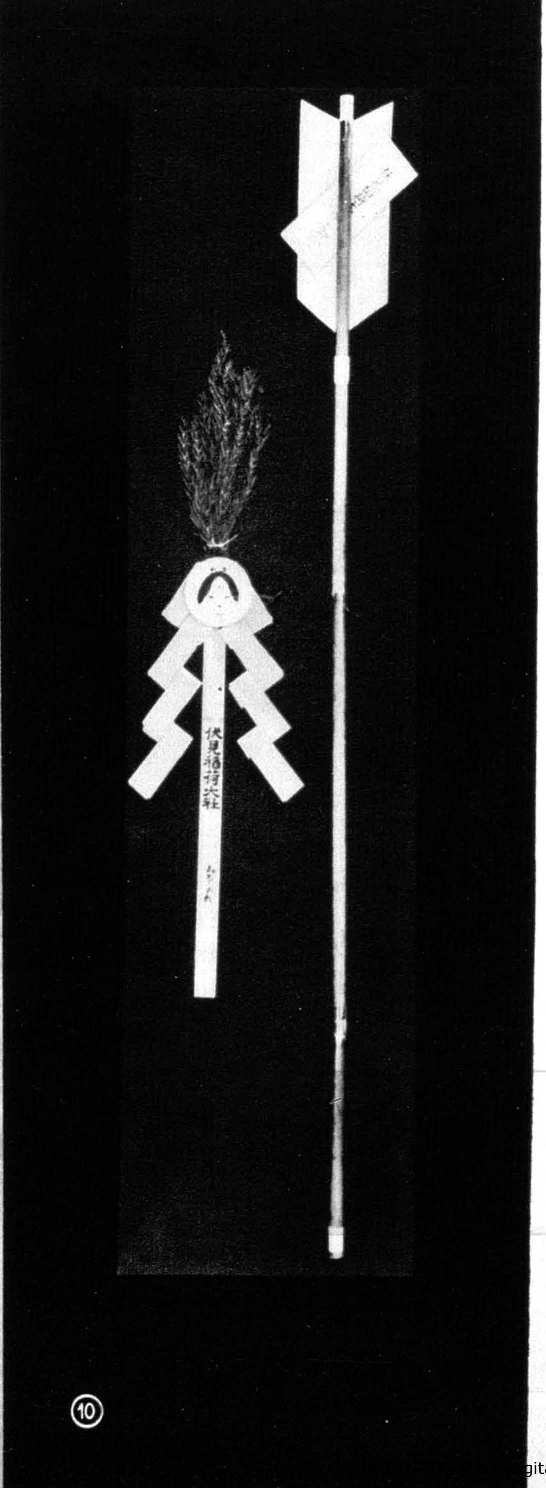


https://biblioteca-digitala.ro



9

https://biblioteca-digitala.ro



⑩

7. Plăci votive: tema cuiului şi a cleştelui care simbolizează acţiunea de extirpare a răului (sus). Sekizôji, Kyoto. Linguri de orez pentru uz votiv (jos).

8. Beţişor decorat cu hîrtie înzestrată cu puteri purificatoare. Sanctuarul din Fushimi Inari, Kyôto.

9. Motive din hîrtie decupată care sînt agăţate pentru a obţine purificarea; se disting printre ele două funii de clopot. Sanctuarul din Azumamaru, Fushimi, Kyoto

10. Beţişor şi săgeată decorate cu hîrtie înzestrată cu puteri purificatoare. Sanctuarul din Fushimi Inari, Kyoto.

gitala.ro

Omul-Semn

Viaţa artistică niponă a fost întotdeauna extrem de intensă şi, deşi formele tradiţionale de creaţie au persistat, imuabile, în ultimii douăzeci de ani, Japonia participă astăzi activ la cele mai avansate şi mai îndrăzneţe experimente. Am cunoscut arta japoneză în primul rînd prin artiştii care veneau să trăiască şi să lucreze în Franţa, Statele-Unite, Italia şi de asemenea în Canada sau în ţările Americii de Sud unde se organizau în adevărate colonii.

Fie prin unii, fie prin ceilalţi, se stabileau şi se menţineau contacte foarte strînse, chiar în Japonia, cu pepinierele de tineri artişti regenerate an de an.

Astăzi, la expoziţiile internaţionale şi mai ales la Bienale, participările japoneze sînt întotdeauna dintre cele mai interesante, adeseori surprinzătoare. Astfel, s-a impus atenţiei noastre un anumit număr de personalităţi, artişti care trăiesc chiar în Japonia, sau în străinătate—de fapt s-ar părea că nu trebuie făcută vreo diferenţiere între ei. Deşi acum zece ani se putea presupune că aceşti artişti aveau să se integreze ţării în care se stabiliseră, astăzi se constată că sînt atraşi de ţara lor, în care găsesc mai mult ecou, şi că participă din plin la elaborarea artei naţionale. Nouă ne este greu să reconstituim însă această artă naţională în totalitatea ei doar cu frînturile de care dispunem. Deci, nu aş putea da, aici, decît cîteva indicaţii.

Dintre pictori, cei mai importanţi sînt, fără îndoială, Sugai, stabilit în Franţa, şi Nobuya Abe, care a trăit în Italia şi care a murit nu de mult. După ce au trecut prin etape foarte diferite, ei ajung la o geometrizare a formei şi la o descompunere a culorii de o mare valoare arhitecturală. Totuşi, nu s-ar putea afirma că aceşti artişti fac apel la figurile tradiţionale ale geometriei, ci mai degrabă că plăsmuiesc nişte forme proprii lor, puţin stranii, întotdeauna de o simetrie decalată, şi uneori creează adevărate semne plastice care evocă formele arhaice ale olăritului, fundele şi accesoriile veşmîntului japonez, sau recurg la motive: de arhitectură religioasă.

Descompunerea culorii

Chiar în Japonia, doi artişti importanţi par să meargă, amîndoi, în această direcţie. Trebuie menţionat în primul rînd Ay-O, la care descompunerea culorii în benzi paralele este realizată într-un mod mult mai sistematic, îmbrăţişînd ritmuri foarte

---

* « LES NOUVELLES LITTERAIRES » Nr. 2. 311 — anul 49, p. 14

https://biblioteca-digitala.ro

complexe şi de un desen foarte subtil; apoi Saito care, în ceea ce-l priveşte, se străduieşte să regăsească marile forme elementare, masive şi statice. Cred de asemenea, că trebuie acordată o importanţă deosebită lui Onosato, ale cărui cercuri se înlănţuie în combinaţii de o foarte mare bogăţie, în timp ce fragmentarea culorii duce la o mobilitate deosebit de reuşită a suprafeţei.

Urzeala ritmului

În Japonia, ca peste tot în lume, artiştii au descoperit dintr-o dată virtutea elementelor împrumutate direct din realitate: obiecte, amănunte fotograficeelemente pe care le folosesc într-un mod mai mult sau mai puţin original sau fericit. Mi se par însă şi mai interesanţi atunci cînd descoperă, prin repetarea anumitor elemente sau siluete, modalitatea de a însufleţi tabloul printr-un fel de urzeală a ritmului, cum se întîmplă în compoziţiile lui Usami. Alţii reproduc aceste elemente, în stare primară, cu o obiectivitate absolut indiferentă, ca de pildă Okamoto, într-o interesantă versiune a artei sărace. Arta conceptuală este deosebit de bogată în Japonia. Unul dintre cei mai valoroşi reprezentanţi ai ei la New-York şi la Paris este, de altfel, Arakawa. El are mulţi discipoli în propria sa ţară, cum ar fi Kachihara Resaburo şi Kosuke Kimura.

E curios să constatăm că nimic din pictura japoneză de astăzi nu pare să se mai lege în vreun fel oarecare de caligrafie. Există totuşi artişti care continuă să plăsmuiască forme ce nu seamănă cu nimic, dar grele de intenţionalitate, cu un impact incontestabil. De prisos să cauţi în ele vreo aluzie, vreun simbol, trebuie să le iei aşa cum sînt. Cel mai curios inventator de acest fel mi se pare a fi Motonaga.

Atitudinea firească a artistului japonez este aceea de a recurge la elementele de bază ale creaţiei şi de a găsi în ele, în stare brută, chiar izvorul operei de artă. Astfel, la Bienala de la Paris din 1969 au fost prezentate de către un grup din Osaka, cei patru Bossots, patru opere « în maniera naturii »: o bucată mare de stofă şifonată, o cadă plină cu apă, un morman de nisip, un pachet de mangal. La Bienala de la Veneţia din 1970, cea mai reprezentativă sculptură expusă în faţa pavilionului japonez era o piatră frumoasă, cenuşie. Este deci normal ca artiştii japonezi de astăzi, în ciuda îndemînării lor, să fie mult mai puţin tributari materialelor noi decît acestor vechi realităţi elementare.

Lucrul acesta se face deosebit de simţit în sculptură şi îţi puteai da perfect de bine seama de el la marea expoziţie în aer liber organizată anul trecut de muzeul Hakone lîngă Tokyo. Fireşte, puteai regăsi acolo prezenţa anumitor obsesii care apasă asupra destinului omului de azi: de pildă, acele figuri încătuşate într-un fel de crustă pe care trebuia să le eliberezi ca dintr-un linţoliu (Hongo), sau personajele acelea modelate după realitate, sau păpuşile dezarticulate ale lui Aoyama făcute una cu pămîntul, parcă de un suflu atomic.

Obsesia destinului

O altă constantă a sculptorilor japonezi este exaltarea unor fragmente ale chipului omenesc. Aşa de exemplu, urechile lui Miki care a avut deja mare succes la Paris, şirurile de picioare ale lui Shibata (titlu: *Timpul*), sau sculpturile lui Noguchi celebre în Statele-Unite. Dar tendinţa cea mai puternică este aceea de a regăsi în forme elementare (cilindri de metal, trunchiuri de arbori, bîrne eşafodate) o reprezentare simbolică a jocului colectiv al fiinţelor umane. Aşa sînt trunchiurile

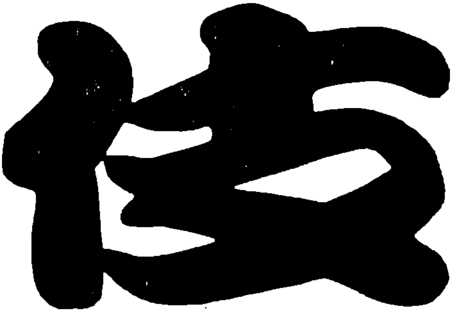
https://biblioteca-digitala.ro

lui Masuda, asamblajele lui Kuroda și ciudatele figuri ale lui Okuda și ale lui Yokoyama care obțineau ultimele premii Hakone.

Artiștii aceștia aduc soluții plastice unei interpretări simbolice a omului actual în metamorfozele sale succesive: omul distrus, omul-robot, omul-semn; sculptorii japonezi creează o operă originală, dar se dovedesc fideli și unei anumite viziuni care s-a impus în Japonia începînd cu vasele preistorice din lut și cu figurinele Haniwa, acei oameni-vaze cu brațele ridicate, acele figuri în triunghi simbolizînd oameni în poziție de luptă, cu picioarele îndepărtate.

Iată de ce arta japoneză de astăzi, chiar dacă va ocupa de acum înainte un loc important în cadrul curentelor celor mai avansate în ceea ce privește experimentul, păstrează întotdeauna un caracter specific ireductibil.

În românește de ALINA LEDEANU



https://biblioteca-digitala.ro

NIKOLAI FEDORENKO

Estetica ceramicii japoneze

Printre numeroasele personalități cu care am avut ocazia să mă întîlnesc în Japonia, impresia cea mai puternică mi-a produs-o Hadzim Arakawa. Nu mă refer la simpatii sau antipatii personale, ci la impresia puternică pe care mi-a făcut-o personalitatea lui de om al artei, adevărat erudit în domeniul esteticei. Ori de cîte ori îmi amintesc de cuvintele lui, după care izvorul originalității ori al inovației trebuie căutat în starea sufletească a artistului, de atîtea ori îmi amintesc de el ca o întrupare vie a convingerilor și părerilor exprimate. Și din nou îmi răsună în urechi glasul lui cald, puțin estompat; apele mari, precum se știe, au un curs liniștit. O creație de artă autentică, spunea Hadzim Arakawa reprezintă în esență o reflectare sau o expresie a realității, dar totodată ea exprimă și experiența artistului în receptarea realității, și este un rezultat al vieții sale lăuntrice, spirituale. Varietatea de culori, linii, de forme plastice, existente în mod obiectiv în natura ce-l înconjoară pe om ne atrage atenția și devine adesea o sferă de aplicare a forțelor noastre spirituale, a procesului activ de receptare creatoare și de transfigurare. În mîna unui artist însuflețit de o idee precisă, de un plan concret, materialul trebuie să capete o formă concretă senzorială, să exprime într-un chip determinat esența, sensul, semnificația.

Mi-au rămas pentru totdeauna întipărite în minte mîinile acestui artist. Mîini neobișnuite. O palmă fină și în același timp puternică, degete drepte, viguroase ca ale unui pianist. Mîinile acestea reușesc să creeze în ceramică gama plastică necesară. După spusele criticilor de artă din Japonia, Arakawa are mîna cea mai iscusită și ochiul cel mai exact din toată țara. Cînd îl auzi povestindu-ți despre munca lui, nu-ți rămîne nici o îndoială că individualitatea creatorului, stilul lui, maniera lui de ceramist se realizează prin viziune și palpare. După părerea lui Arakawa, lucrul esențial în creație este înrîurirea personalității artistului asupra materialului, care se exercită într-o corelație organică cu felul lui de a gîndi, cu atitudinea lui estetică față de realitate. Aceasta reprezintă însăși temelia planului conceput, ea strunește fantezia, se află la originea căutărilor sale. În concepția artistului, arta se contopește în mod organic într-un tot unitar cu știința.

Scriind acum aceste rînduri văd înaintea ochilor mîinile minunate, mîinile de vrăjitor ale lui Arakawa, care apucă o bucată de lut obișnuit, o strîng între degetele lungi, și o transformă într-un vas minunat de o execuție plină de finețe; îndrăzneala concepției, zborul fanteziei află sub ochii noștri întrupare în material, trăiesc în linii armonioase și plastice . . . Înainte de a trece în atelierul de lucru, Arakawa ne propune să facem cunoștință cu cîteva exemplare de ceramică japoneză mai veche și mai nouă. În tot lungul peretelui, pe cîteva rafturi ale bibliotecii sînt expuse obiecte

https://biblioteca-digitala.ro

de ceramică. Cuvintele lui Arakawa dau glas limbajului mut al lutului. El ne dă posibilitatea să înțelegem natura esteticului în ceramica japoneză, farmecul inegalabil al acestor creații ale unei țări îndepărtate, în care se reflectă viziunea și concepția despre lume și viață a artistului. Și, fără să vrei, îți zici că numai la prima vedere cotidianul este cotidian. Dacă acest cotidian îl privește un ochi de artist, totul în jur se transfigurează, se luminează de culori noi, nemaiîntîlnite.

Printre diferitele specii de artă străveche, în țările Orientului, ceramica deține unul din locurile de frunte. Obiectele de ceramică — fie că e vorba de cele de uz cotidian, fie de cele decorative — vădesc în chipul cel mai direct năzuința omului spre frumos. S-ar zice că acest frumos se naște spontan din mîinile artistului. Tocmai acest lucru îți atrage privirea la obiectele de ceramică, îți dă senzația unui contact unic, nemijlocit. Dintre toate speciile de artă populară japoneză, ceramica poartă, poate, caracterul cel mai accentuat japonez. Ai uneori impresia că pentru un japonez nu există o mai mare satisfacție estetică decît să admire o ceașcă sau un ceainic de ceramică, să le contemple forma, culoarea, ornamentul. De subliniat că ceramica este considerată adesea de japonezi ca o artă « intimă», legată indisolubil de viața oamenilor, de munca lor. De aceea obiectele de ceramică se disting nu numai prin caracterul lor practic și utilitar, dar și printr-un înalt nivel artistic. Obiectele ce-l înconjoară pe om trebuie să trezească plăcerea ochiului, bucuria, trebuie să devină o sursă de satisfacție estetică.

— Vă rog să priviți cu atenție compoziția acestui vas — ne spune Arakawa, luînd de pe raftul bibliotecii un obiect vechi de lut. Vasul se impune evident prin forma lui distinsă, prin compoziția echilibrată, prin simplitate și armonie.

Continuînd să țină vasul cu multă grijă în mînă, Arakawa îl apropie de lumina care străbate prin hîrtia mată de pe geam. Vasul parcă se transfigurează. Contururile, simplitatea, toată ființa lui, apar mai pregnante. O trăsătură caracteristică a ceramicii vechi este participarea organică a culorii la crearea formei. Un exemplu ni-l oferă ceramica Ianșao din vechea Chină (secolele 35—17 î.e.n.), de o desăvîrșire uimitoare a formelor și a liniilor, precum și ceramica din Babilon și Tripoli. Legendele spun că stăpînii mitici ai antichității Iui și Hou, preferau culoarea neagră oricărei alteia. În tratatul străvechi « Ham Fei Tzî», se spune că în timpul împăraților legendari Sun, și Iui, toate vasele de lemn, pentru mîncare ca și cele votive, erau colorate în negru și lustruite. Ceramica era cunoscută încă mult înainte de epoca lui Sun. Întrucît însă acesta s-a făcut renumit tocmai prin ceramică, putem presupune că introdusese în acest meșteșug un element nou. În capitolul « Si go» din cartea « Han Fei Tzî» se povestește că Iui făcea vase votive, care erau negre pe dinafară și roșii pe dinăuntru.

— Acest vas, — continuă Arakawa — arătîndu-ne un alt obiect — se apropie prin compoziție și realizare plastică de cel precedent. El aparține însă secolului 14. Specifică îi este o anumită complicare a formei, exprimată în aceste frunze stilizate. Dar dacă veți privi cu atenție aceste două creații, aparținînd aceleiași epoci și școli, nu veți putea să nu remarcați stilul lor specific, trăsăturile individuale ale artiștilor care le-au creat.

Cu grijă și adevărată gingășie, Arakawa ia în mînă rînd pe rînd alte vase, cești, statuete, le examinează și-și continuă domol explicațiile. Figurinele de ceramică sînt deosebit de expresive și executate cu un mare gust. Unele poartă amprentele unei evidente arhaizări urmărite intenționat de artist. Altele, dau dovadă de o tratare convențională, subliniind caracterul simbolic al actului votiv.

— Priviți compoziția aceste figurine, ne spune Arakawa, și veți vedea cum se îmbină forța și armonia spirituală.

https://biblioteca-digitala.ro

Mişcîndu-se de la un raft la altul, Arakawa parcurge o traiectorie istorică, trece dintr-un veac în altul, făcîndu-ne cunoştinţă în chip metodic cu genealogia acestor obiecte de lut, din cele mai obişnuite. Urmărim împreună cu el curba de înălţări şi căderi, succesiunea fără de sfîrşit a primăverilor şi toamnelor în destinul ceramicei. O dinastie de meşteri în lut este înlocuită cu alta, şcolile şi genurile, talentele se succed unele după altele. Şi împreună cu povestitorul pătrundem într-o lume de mistere şi vrăji, creaţia lutului şi a geniului uman.

Poezia lutului

— Veacul de aur al ceramicei — ne spune Arakawa — este incontestabil epoca Sun, care a durat cîteva veacuri (10—13)

Este perioada cînd s-au realizat în China operele de artă cele mai desăvîrşite, în domeniul ceramicii. A fost momentul de maximă înflorire a artei lutului. Nici înainte nici după aceea, omul n-a reuşit să mai prelucreze lutul cu atîta măiestrie, nici să creeze opere de o armonie şi plasticitate inegalabilă.

Despre ceramica epocii Sun mi-a fost dat să aud multe, să citesc multe, să o admir în multe muzee şi expoziţii. De fiecare dată admirînd ceramica Sun, mă întrebam ce face ca aceste creaţii să producă o impresie atît de puternică. Măiestria olarilor din epoca Sun rămîne pînă astăzi o taină nedescifrată. În arta lor sălăşluieşte o forţă misterioasă care te impresionează, deşi totul pare foarte limpede, simplu în compoziţie şi realizare. Dar izvorul forţei rămîne ascuns şi de neînţeles pînă astăzi, ca şi farmecul acestor creaţii. La prima impresie ţi se pare că ceramica Sun poate fi uşor imitată, uşor repetată. Nici formele, nici figurile nu conţin nimic neobişnuit. Şi materialul e cunoscut, şi tehnologia artei. Totul e simplu şi totuşi totul e misterios. În decurs de opt veacuri, nici un artist nu a reuşit vreodată să reproducă cu fidelitate măcar o creaţie a ceramiştilor din epoca Sun. Inevitabil se naşte întrebarea dacă omenirea care a străbătut un drum uriaş de dezvoltare socială şi estetică poate să renunţe la încercările de a-şi însuşi, de a înţelege culmile realizărilor artistice, de a le pătrunde specificul şi a le pune în legătură cu noile idealuri sociale şi estetice?

— Iată una din capodoperele ceramicei Sun, spune aproape şoptind Arakawa, de parcă s-ar teme că o vorbă spusă tare poate distruge feeria lutului. Privind potirul am avut senzaţia că el a fost adus ca un fir icel de nisip pe insulele japoneze în timpurile acelea imemoriale, cînd ceramica Sun găsise mare răspîndire pe continent şi în insulele apropiate. Cîte obiecte făcute de meşterii epocii Sun trebuie să fi ajuns în Japonia, de vreme ce peste o sută de mii de obiecte de lut, de o culoare deschisă, gri-verzuie, au fost găsite numai lîngă vechea capitală a Japoniei, Kamakura?

— Astăzi pe planeta noastră se mai păstrează foarte puţine urme de ceramică Sun. A rămas pentru totdeauna pierdut secretul prelucrării lutului de către aceşti meşteri. Toate generaţiile următoare de ceramişti n-au făcut decît să imite pe meşterii epocii Sun, dar nu s-au înălţat pînă la culmile măiestriei lor. Orice artist vede obiectul într-un chip original, individual, irepetabil. Şi deşi fiecare generaţie descoperă în epocile de artă anterioare aspecte, faţete noi, nu sîntem în stare să lămurim pînă la capăt secretele meşterilor Sun. Trebuie să recunoaştem că ei posedau un fel aparte de a trata materialul, de a se apropia de natura lui, îi cunoşteau altfel posibilităţile compoziţionale şi coloristice, ştiau să-i scoată la iveală în chip original,

https://biblioteca-digitala.ro

valențele estetice. De acea, de-a lungul veacurilor, ceramica meşterilor Sun a rămas nedepăşită.

Ascultîndu-l pe Arakawa vorbind despre ceramică îmi amintesc de cuvintele scrise cîndva de cunoscutul fizician Joliot Curie: « Fiecare om lasă pe pămînt o urmă de neşters. Fie că această urmă rămîne pe bara de lemn, fie că se imprimă pe treapta de piatră a scării. Mi-e dragă bara de lemn lustruită de numeroasele mîini care au atins-o, piatra treptei pe care s-au imprimat contururile tălpilor, mi-e drag sfeşnicul meu vechi de aramă, căci fiecare dintre ele poartă amprenta veşniciei».

Povestind, Arakawa îşi îndreaptă atenţia spre o piesă păstrată ca prin minune, părticică vie a istoriei, care acum se odihneşte în palma lui stîngă, susţinută uşor de degetele mîinii drepte. Privind cu atenţie desenul uluitor de simplu al liniilor acestei ceşti, culoarea ei cenuşie calmă, cu un anumit ton cafeniu, pictorul vede în ele expresia talentului, expresia plastică a unui gust rafinat. Şi eu încep să am senzația că suprafaţa parcă puţin aspră a ceştii, porii ei, încep să emane valuri de spiritualitate. În letopiseţul simplu al liniilor, create de degetele meşterului care a învîrtit roata de olărit, vezi atîta expresivitate şi poezie, încît îţi simţi cuprinsă imaginația şi ai senzaţia că atingi frumosul.

— Cunoaştem forţa fantastică de atracţie pe care o exercită ceramica Sun, spune în continuare Arakawa, privind ca un îndrăgostit ceaşca străveche. Probabil că la data aceea principiul estetic cel mai important era simplitatea: obiectele păstrează parcă amintirea mîinilor care le-au creat, mîini pline de înţelepciune, amintirea ochilor deosebit de ageri ai artistului. Specialiştii au cercetat componenţa lutului pe care-l foloseau olarii din epoca Sun. Au fost reconstruite vetrele în care ei ardeau obiectele de lut. S-a ajuns la cunoaşterea precisă a tuturor detaliilor ce caracterizau construcţia a cinci vetre dintre cele mai renumite pentru ceramica din epoca Sun: Guaniao, Gheiao, Juiao, Diniao, și Tziuniao. S-a studiat regimul lor de temperatură. Am putea spune că le cunoaştem toate componentele. Dar se vede că nu de procedee tehnice e vorba. Este neîndoielnic că problema măiestriei artistice nu poate fi redusă la stăpînirea desăvîrşită a mijloacelor tehnice ale picturii, graficei, sculpturii sau ceramicei. Din nefericire, deşi ştim tot ce ne trebuie despre ceramica Sun, există ceva esenţial ce ne scapă. Uneori, — spune în continuare Arakawa — lucrurile pe care eu le-am făcut în tradiţia Sun, ar fi cu greu de deosebit la prima vedere de obiectele originale. S-ar părea că există totul, şi totuşi nu există nimic. Lipseşte un flecuşteţ, un detaliu artistic, o nuanţă. Se vede însă că în acest flecuşteţ rezidă tot secretul, toată taina artei. Şi acest detaliu hotărăşte totul. Bineînţeles nu urmăresc fetişizarea, glorificarea elementului iraţional în creaţia artistică. Ceramica Sun ne este dragă nu numai ca un monument din vremuri străvechi. Respingînd concepţia iraţională despre artă, respingînd încercările care reduceau creaţia artistică la magie sau vrajă, m-am străduit să descifrez structura estetică primară a ceramicii Sun. Cred că originalitatea artiştilor Sun, care ne atrage şi ne captivează în operele lor trebuie căutată în felul lor poetic de a vedea viaţa, în spontaneitatea cu care căutau să dea întrupare acestei poezii a vieţii, în originalitatea rezolvărilor coloristice şi de lumină. Ceramica Sun este dovada materială a capacităţii pe care raţiunea umană o are din cele mai vechi timpuri de a crea modele de artă ce nu au rival. Meşterii epocii Sun erau înzestraţi cu un talent neobişnuit de a simți ritmul, de a crea compoziţia printr-o viziune de spaţiu. Pictorii din zilele noastre descoperă uneori în aceasta urme ale unei concepţii intuitiviste.

Arakawa se apropie de raftul din colţ pe care stau obiectele făurite de el în stilul tradiţiei Min. E cu totul altă lume. Ne aflăm în împărăţia faianţei decorative. Cînd admiri frumuseţea obiectului uiţi uneori de genealogia lui, de tradițiile ce i-au premers. Dar « prin trecutul îndepărtat cunoşti prezentul apropiat, aşa cum prin

https://biblioteca-digitala.ro

întuneric sesizezi lumina», spune un proverb popular japonez. La aceste obiecte admiri noblețea și simplitatea proporțiilor, plasticitatea formei, desenul original.

— Obiectele care ne înconjoară — spune Arakawa, coborînd cu grijă o tavă imensă rotundă — trebuie să dea oamenilor bucurie. În aceasta consta menirea profesiunii de ceramist pentru meșterii epocii Min. Senzația frumosului nu trebuie să dispară, să se piardă în goana cotidianului. Am realizat această tavă acum cîțiva ani în stilul clasic al porțelanului Min. Am folosit ca material de bază lutul galben, deschis, dens, prelucrat în conformitate cu tehnologia propusă de mine. Meșterii din epoca Min foloseau două feluri de temperaturi la care așezau emailul pe suprafața ceramicii. La temperaturile joase (800 sau 900 de grade) se realizau nuanțe de verde, din acizi de aramă și nuanța de maron din oxizi de fier. La temperaturi înalte (1200 sau 1300) se obținea emailul de nuanțe deschise, gri verzui. E foarte greu să obții asemenea temperaturi înalte într-un cuptor de olărit, dar ceramiștii au reușit totuși s-o facă acum 2000 de ani aproximativ. Pentru vremea respectivă era o realizare cu totul neobișnuită. Contemporanii noștri pun această realizare în același rînd cu descoperirea busolei, a tiparului, sau a prafului de pușcă. Tava pe care o vedeți a fost arsă de trei ori la temperaturi diferite, de la 1300 pînă la 1700 grade. Am folosit tehnic trei rînduri de email. Peste emailul alb s-au așezat desenele de nuanțe verzi și negru. Culoarea arămiu roșcată a fost așezată la a doua ardere. Aceasta contribuie la o expresivitate puternică și dă un efect decorativ obiectului. O problemă importantă a fost să găsesc corelația necesară dintre fundal și plantele cu valoare simbolică. Scopul pe care l-am urmărit a fost de a da obiectului expresivitate și de a reda un ansamblu coloristic.

Arakawa privește țintă desenul în relief de pe fundalul de email al faianței. După o pauză el așează din nou tava pe un trepied din lemn negru. Apoi, după o clipă de meditație, scoate de pe raft un vas aproape cilindric, de culoarea smaragdului, împodobit cu frunze mari de viță de vie de culoare aurie. Întocmai ca și tava, acest vas dovedește că ne aflăm în fața unui artist care caută căi noi în artă. Arakawa este preocupat să găsească o compoziție interesantă, expresivă, o formă și o culoare unică, să se apropie de ceea ce poate realiza numai geniul naturii.

— Succesul în munca noastră, continuă Arakawa, este determinat de capacitatea artistului de a studia cu atenție viața înconjurătoare în expresia ei plastică. De fiecare dată cînd pornește la realizarea unui nou obiect, artistul caută să-și definească din nou esența, substanța, forma, culoarea lui. Limpezimea absolută, este stadiul ce urmează acelei succesiuni de senzații și impresii difuze, cînd realitatea apare în contururi neprecise și parcă insesizabile

Maeștrii din epoca Min, observă Arakawa, erau meșteri deosebit de iscusiți în înțelegerea culorilor, a luminii, a liniilor și a ritmului. Pentru a realiza acest vas, am folosit lut cenușiu, dens, care altădată se aducea din China sau Coreea. După prima ardere la o temperatură de peste o mie de grade, am obținut o masă albă de porțelan pe care am prelucrat-o cu email. Acesta a fost aplicat la o temperatură sub o mie de grade. În sfîrșit, a treia ardere a avut loc la șapte sute de grade pentru a fixa culoarea aurie.

Ascultîndu-l pe Arakawa îți dai seama că ai în fața ta un artist, care caută să pătrundă tainele firii, dar și să țină seama de gusturile, interesele, caracterele oamenilor. Operele pe care le-a creeat te uimesc prin simplitatea și pătrunderea profundă în natura obiectelor și structura materialului. Culoarea, nuanțele, ritmul de umbră și lumină dau naștere nu numai la forme, linii, spații, ele contribuie la reliefarea plastică a conținutului, a esenței interioare a obiectului.

În românește de T. N.

https://biblioteca-digitala.ro

DAN CONSTANTINESCU

Piatră nisip sens

În *Izumo*, a treia din suita de cărţi dedicată patriei sale de adopţiune spirituală, Lafcadio Hearn, scrie următoarele : « O pregătire esenţială pentru înţelegerea unei grădini japoneze este să ai un ochi în stare să pătrundă frumuseţea pietrelor ; nu a celor fasonate şi dăltuite de mîna omenească propriu-zis, ci pur şi simplu a celor făurite de natură. Înainte de a putea simţi, într-adevăr simţi, că pietrele au caracter, sunete şi valori, nu ţi se poate revela deplina semnificaţie artistică a unei grădini japoneze. »[1] Pentru un occidental, acest ochi se dobîndeşte printr-un studiu şi o perseverenţă îndelungate; japonezul, în schimb, pare a-l poseda în chip firesc şi nu-i de mirare, în condiţiile unui sol frămîntat şi modelat intens de erupţii vulcanice, abundenţa, încă din cele mai vechi timpuri, a pietrelor « vrăjite » şi înzestrate cu « puteri » neobişnuite. Din rîndul acestor pietre faimoase fac parte « Piatra morţilor » din Nasu sau « Piatra aducătoare de bogăţie » din Enoshima şi legenda cu pietrele care se închinau în faţa călugărului Daita cînd le propovăduia budismul, evocînd, ca spirit, legenda Pomului păsărelelor a Sfîntului Francisc, oferă o pildă de animism « à outrance ». Tot o exagerare, nu mai puţin definitorie însă, pentru specificul sensibilităţii nipone amintit, dar depăşind superstiţia şi arbitrariul, o aflăm în pasiunea pentru pietre a marelui general şi om de stat din secolul al XVI-lea Toyotomi Hideyoshi. La Kyoto, în grădina din jurul pavilionului Sambo-in se mai poate admira şi astăzi piatra *Fujiko* pe care Hideyoshi o iubea atît de mult încît nu se putea despărţi de ea niciodată şi o ceată de samurai primiseră însărcinarea să o transporte, deşi cîntărea nu mai puţin de o sută de kilograme, învălită cu grije în mătăsuri de preţ, oriunde comandantul lor s-ar fi deplasat de-a lungul şi de-a latul Japoniei.

Oricum, preferinţa japonezilor pentru pietre în aranjamentul grădinilor este un fapt îndeobşte frapant pentru orice călător pe meleagurile lor şi cuvîntul unui specialist ca Tsuyoshi Tamura: « Pare că japonezii preferă pietrele arborilor »[2], nu face decît să coroboreze această impresie.

Grădina japoneză, ca mai toate elementele de cultură şi civilizaţie din Ţara Crizantemelor, a fost la origine tributară ca materiale, formă, stil, concepţie,

---

[1] LAFCADIO HEARN, Izumo, trad., Frankfurt am Main, 1921, pag. 10
[2] TSUYOSHI TAMURA, Jardin japonais, Tokyo, 1937, pag. 8

https://biblioteca-digitala.ro

celei chineze. Ca şi la chinezi, grădina, numită *shima* (insulă), presupunea un lac cu o mică insulă în centrul lui. De la o reproducere miniaturală a peisajului natural ea evoluează în perioada *Heian* (sec. IX-XII), sub influenţa stilului *Shindenzukuri* care acordă preponderenţă funcţională grădinii subordonîndu-i construcţia, spre o interpretare simbolică a lui, făcînd posibilă trecerea spre simbolismul abstract şi încifrat o dată cu influenţa filosofiei budiste Zen în perioada *Muromachi* (sec. XIV-XVI).

În tot decursul acestei evoluţii, dragostea şi sensibilitatea nativă a japonezilor pentru pietre izbuteşte să stabilească o serie de norme călăuzind armonizarea lor într-un ansamblu care să participe deopotrivă din virtuţile artei şi ale firii. Normele la care ne referim le găsim încă în primul îndreptar al grădinarului: *Saikutei-ki* datînd din jurul anului 1200, şi au drept temei principiul respectului legii naturii, conform căreia, de pildă, pietrele aduse din munte nu pot fi folosite pentru a sugera un peisaj de şes sau un ţărm de mare.

S-a scris mult despre simbolismul, iradiaţia transcendentă, funcţia rituală a pietrelor preţioase şi semi-preţioase şi mai deloc despre sensurile şi corespondenţele ce s-ar putea stabili, la fel de îndreptăţit, despre cele « obişnuite » dar « înnobilate », de şlefuirea imemorială a naturii care posedă în apă, vînt, mişcări seismice, nişte artişti în stare să-i ruşineze şi pe cei mai prestigioşi reprezentanţi ai breslei. Cum altfel japonezul, al cărui simţ estetic excepţional e indiscutabil, a ajuns să-şi construiască grădina folosind ca axe de simetrie şi accente expresive tocmai aceste mostre ale frumosului natural pe care nu le socoteşte mai prejos decît pietrele prelucrate numite *hakas*, ci dimpotrivă?

Desigur, exemplarele demne să figureze într-o grădină şi pentru care se plăteşte un preţ bun, nu se găsesc pe toate coclaurile; dar niciodată un grădinar nipon meritîndu-şi numele nu şi-a permis să corecteze cîtuşi de puţin forma pietrelor naturale, simţind instinctiv că ele aparţin unui alt ordin de frumuseţe, poate superior, în orice caz cu o vibraţie şi un caracter inamendabile de către altcineva decît marea Fire [1].

Cînd pietrele sînt folosite ca tabele votive, monumente funerare, memoriale, rămîn tot necioplite şi ideogramele săpate în ele — de altfel picturalitatea lor facilitează reuşita — se armonizează desăvîrşit cu caracterul acestora. E ca şi cum o statuie ar fi inspirată de un soclu impunîndu-i stilul frumuseţii lui, şi nu invers.

Ne ispiteşte gîndul să încercăm o tîlcuire a acestui unghi de a ierarhiza şi structuraliza valorile estetice ţinînd deopotrivă seama de specificul, etnic, rasial şi geografic, cît şi de moştenirea chineză preluată şi modulată într-un chip original, dar ne oprim fiindcă ar depăşi cadrul propus. Subliniem doar faptul că felul în care japonezii au izbutit să armonizeze şi împlinească într-o sinteză superioară aerată, de gust desăvîrşit, plină de prospeţime, supleţe şi totodată aluzivitate complexă, construcţia, grădina propriu-zisă, să împletească osmotic în mare şi în detaliu frumosul natural cu cel artistic, păstrînd totuşi fiecărui element component specificul său — este unic şi inimitabil. Orice casă venerabilă de ceai cu mica ei incintă o dovedeşte irecuzabil.

O grădină japoneză, şi mai cu seamă cea din piatră, trebuie să posede o calitate, de altfel cerută oricărui produs de artă al spiritului nipon pînă în zilele noastre, şi anume cea designată prin vocabula *sabi*, una din noţiunile cheie ale esteticei clasice cristalizată sub influenţa ontologiei Zen. *Sabi* înseamnă însingurare, solitudine şi deasemenea vechime, patină. *Sabi* conferă obiectelor ieşite din mîna omu-

---

[1] Socotim că nu le-ar strica acelor artişti care ajustează, la noi, cu dezinvoltură rădăcinile, obţinînd exemplare kitsch-uri, să mediteze puţin asupra acestei atitudini (n. tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

lui, unei lanterne de piatră, unui vas de metal sau porţelan, unei ceşti de ceai, aspectul unui lucru al firii, liniştea şi cuminţenia lui atemporală. Cert, pentru a se obţine această calitate e nevoie de conlucrarea timpului şi, în primul rînd, ca artistul să fie pătruns de o atitudine spirituală corespunzătoare, de o modestie consubstanţială, o « sărăcie », *wabi*, căreia, în Occident, i-ar corespunde întrucîtva doar *Armut*-ul unui Meister Eckehardt sau Tauler. Dar, să-i dăm cuvîntul profesorului Suzuki: « A fi sărac înseamnă a fi desfăcut de lucrurile lumii, bogăţie, putere, consideraţie şi totuşi să simţi în adîncul adîncului tău prezenţa unui ceva care, mult mai presus de timp şi rang, posedă valoarea necondiţionatului »[1].

Alături de aceste două noţiuni în fuziune semantică şi corelată strîns cu ele, se mai poate vorbi despre noţiunea de *shibui*, traductibilă prin astringenţă, restrîngere, reducere la esenţial.

Piatra, cu liniştea ei densă, imemorială, cu urmele din veac ale trecerii vîntului, apei, zbaterii pămîntului, cu neclintirea ei paşnică, odihnitoare şi de temei între toate elementele mobile, ades deslănţuite, ale firii şi alcătuirii lumii, pare că poate însuma în cel mai înalt grad reperele estetice cu rezonanţe profunde în ontologie, creionate mai sus ; şi la însăşi limpezirea, fixarea şi îndătinarea lor, socotesc că a contribuit, în egală măsură cu influenţa climatului budhist de coloratură Zen, şi dragostea ieşită din comun a japonezului pentru această fiică dură a naturii, dar, în inima lui, alinătoare ca un obraz de fată, mărturie numele mîngăios ce i l-a dat: *ishi*. Dacă îl comparăm cu greoaiele *Stein*, *stone*, ori asprele şi tăioasele *pietra*, *piedra*, *piatră*, ne apare cu atît mai evidentă afecţiunea tandră, luminată şi singulară (şi chinezii au folosit piatra nefasonată în grădinile lor, însă numai incidental şi fără rol marcat funcţional) care, prin geniul rasei, l-a zămislit prefigurînd uluitoarea simbioză dintre gingaş şi ferm, dintre floarea de cireş şi spada de samurai, blazonul de unică nobleţe spirituală a mirabilului Yamato.

Rememorînd faimoasele grădini din perioada *Muromachi* de la Kyoto, atribuite călugărului-artist Soami (1450-1530), grădini din piatră şi nisip, *Karesansui* (peisaj sec) şi îndeosebi Ryoan-ji-ul, înconjurat la japonezi cu veneraţia şi dragostea pioasă menite în Occident bătrînelor catedrale, consideraţiile de mai sus primesc consistenţă şi temeinicie.

« Grădinile japoneze. . . sînt absolut frumoase, ele sînt grădinile desăvîrşit frumoase, o expresie a spiritului clasic cu nimic inferioară statuilor eline de zei »,[2] a notat Keyserling în jurnalul său după ce a vizitat Kyoto, iar Takuma Tono, arhitectul peisagist de renume mondial care a contribuit la răspîndirea şi voga acestui tip de grădină în lumea întreagă, referindu-se în mod special la Ryoan-ji, îl supralicitează: « După ce ai văzut Ryoan-ji-ul, lumea nu mai este aceeaşi »[3]. Şi nu sînt glasuri izolate.

La urma urmelor, de ce atîtea comentarii şi semne de exclamaţie admirative în jurul a 15 pietre nu atît de neobişnuite pe cît te-ai aştepta şi aşezate pe un strat plat de nisip, mai exact de pietriş mărunt greblat în dungi mari, regulate? Nu cumva avem de a face aici cu un mit fals ca atîtea altele, hrănit de superstiţie, legendă, mister îndoielnic, autosugestie?

Din vremi, totuşi, umbra unui înţelept ghiduş şi incomod (cînd au fost însă comozi înţelepţii chiar pentru cei bine blindaţi împotriva lor?) care răspundea « hodoronc-tronc » sau răsucea vîrtos nasul discipolului dacă-l întreba: « Ce-i

---

[1] D.T. SUZUKI, *Zen und die Kultur Japans* trad., Stuttgart-Berlin, 1941, pag. 32
[2] H. KEYSERLING, *Reisetagebuch eines Philosophen*, Stuttgart-Berlin, 1932, pag. 549
[3] TAKUMA TONO, « Rev. Est-Orient », vol. II, nr. 1, 1968, pag. 36

https://biblioteca-digitala.ro

adevărul? », te acoperă parcă o clipă și-ți aduci aminte că ai citit undeva: « Cîtă artă se ascunde îndărătul absenței aparente de artă a artei japoneze ! » [1].

Într-adevăr, ai în fața ta 15 pietre presărate parcă la întîmplare, dar nu trebuie să uiți că această « întîmplare » constituie o manieră: *sute-ishi* (pietre abandonate) și a fost preferată de marele Rykiu, ilustrul maestru de ceai și arbitru al artelor din epoca *Muromachi*; și dacă observi mai bine îți dai seama că ele sînt dispuse predominant cîte trei în cinci grupe aranjate subtil dar nu mai puțin riguros după clasica Proporție de aur în cadrul unui dreptunghiu cu latura lungă de numai 14-15 metri; impresia de vast neîncremenit vibrant, într-un spațiu atît de redus, nu o poți pune în legătură decît cu fericita cumpănire a spațiului gol cu cel « umplut » după numărul de aur amintit care și-a pus, de altfel, și în sensul acesta hotărît pecetea, pe toate realizările artistice ale creatorilor reprezentativi ai epocii, în frunte cu Sesshu, Sesson, Soami.

Din punctul de vedere al compoziției picturale (unei grădini japoneze i se cere și picturalitate) nu îi lipsește, deci nimic după cea mai elevat riguroasă exigență, modulînd fericit și raportul gol-plin, îndeobște, din păcate, neaprofundat și nerezolvat îndeajuns în plastica și chiar arhitectura peisajistică apuseană, poate și din cauza dificultății delimitării exacte a funcțiilor compoziționale respective, ținînd mai mult de sentiment decît de riglă și compas.

Dacă pornești pe urmele simbolurilor geometrice și matematice îndemnat de distribuirea pietrelor și începi să faci diferite calcule aritmologice, să eșafodezi triade și pentade sacre, să atribui faptului că ori de unde ai privi, în condiții normale de contemplație, nu vezi decît 14 pietre (una dintre ele ascunzîndu-se mereu), o semnificație metafizică *sui-generis*, poți ajunge, eventual, la anumite concluzii interesante, în orice caz, însă, vei ocoli datul ultim, esențial al Ryoaniului. La fel, și dacă, înfierbîntîndu-ți imaginația vei «descoperi» taina « tigroaicelor purtîndu-și în spinare puii » (numele popular al grădinii) ori desluși în aspectul ei piscuri de munte țîșnind deasupra unui plafon de nori sau insule risipite în mare ori vreo sinteză cosmografică și cosmogonică așa cum *Daisen-in*-ul din vecinătate, tot un « peisaj sec » faimos dar mult mai accesibil, ți-o îmbie neîndoios.

Te mai pîndește ispita, foarte ademenitoare dacă ești oarecum orientat în budism, de a specula în jurul ideii de vid interior simbolizat pentru japonezi de nisipul sau pietrișul mărunt ce este un element compozițional de bază și pe care piciorul nu calcă. [2] Alunecînd pe făgașul acesta, pietrele risipite pe suprafața lui ți-ar putea lesne apărea conștiințe individuale angajate în procesul « destrămării », pe cale de a se « stinge » într-o ispititoare nirvană, « suprema stingere » a unei exegeze romanțioase, gen Gyellerup, alimentată de analizele filologice și semantice ale unor orientaliști din secolul trecut care n-au luat contact direct, în Asia, cu budiști practicanți și nici n-au avut posibilitatea să cunoască unele texte importante, date în vileag ulterior.

Cum să găsești, atunci, poarta de acces, modalitatea justă de a te apropia de specificul ultim al acestei grădini considerată de cunoscători mai mult decît un exemplar epurat al genului, un fel de arhetip de grădină spre care converg toate celelalte și unde își află sorgintea lor ideală, cum toate mobilele aerodinamice terestre și cosmice în pasărea măiastră a lui Brâncuși? Cum să pătrunzi prin hățișul simbolurilor, căci «în grădina Zen totul este simbolic, fiecare detaliu își are

---

[1] D.T. SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen*, Paris, 1965, vol. II, pag. 1341

[2] În filmul « *Ultimul Samurai* », Toshiro Mifune, interpretînd rolul unui bătrîn samurai, într-un moment de mare cumpănă, pășește pe nisipul grădinii, și cele cîteva urme rămase, expresie a uitării de-o clipă a « normei », devin un simbol de o sobră elocvență a zbuciumului său.

https://biblioteca-digitala.ro

semnificația lui spirituală și psihologică »[1], pînă la un miez pe care acestea, în spiritul unui paradoxal *koan*[2], par mai curînd că intenționează să-l ascundă decît să-l reveleze?

Stabilirea unui contact direct între grădină și spectator care să devalorizeze « interpretările » și speculațiile de tot soiul, nu se poate face, hotărît, decît pe calea unei *Einfühlung* totale, a unei în-simțiri cît mai liniștit-pure, mai limpede și rotund concentrate, amuțind vocile intelectului și ale imaginației, ceea ce, cu puțină răbdare și bunăvoință, desenul, materialele, ambianța grădinii, îți oferă aproape de la sine.

Ryoan-ji-ul se destăinuie celui care știe să facă astfel *saikeirei*-ul, închinarea cuvenită, ca o « grădină lăuntrică» cu un *sabi* de o vechime fără vîrstă, trecut imemorial recreindu-se neîncetat în prezent ca « prezență », cu un *wabi* fără fund de o nobilă și nemărginită austeritate cuprinzînd în desprinderea ei lumea toată, o « solitudine eternă » fără izolare și închistare însă, bucurie neabătut calmă, prefirîndu-se egal și lin în ea însăși, adeverirea aserțiunii: «golul este formă, forma nimic altceva decît gol »,[3] « actus purus » al spiritului condiționîndu-le pe toate celelalte, forma lui abstractă imuabil mobilă și deplin auto-evidentă, frumusețe întru totul adevăr. . .

---

[1] ROBERT LINSSEN, *Lw Zen*, Verviers, 1969, pag. 221.
[2] Parabolă filozofică Zen
[3] Hridaya sutra

https://biblioteca-digitala.ro

NAKAHARA YUSUKE

Brâncuşi

Privire din Extremul Orient *

Bienala din Veneţia, în 1960, cuprindea, alături de o expoziţie Brâncuşi, o retrospectivă a futuriştilor. A fost pentru mine primul prilej de a vedea împreună mai multe sculpturi de Brâncuşi. După părerea mea, nu există nici o legătură directă între futurişti şi Brâncuşi, aşa încît cred că a fost mai curînd vorba de o retrospectivă comemorînd pe Brâncuşi. Contrastul dintre futurişti şi el mi-a lăsat o impresie covîrşitoare. Pe de o parte, erau expuse lucrări de Boccioni şi alţi membri ai grupului, caracterizate printr-un dinamism exploziv şi ţipător, recomandîndu-se drept avangardă a secolului şi a noii arte — « arta citadină » ; pe de altă parte, odihneau în tăcere, lucrările lui Brâncuşi, în felul lor, o reminiscenţă a epocilor mitologice şi folclorice. Dar mă întreb cine ar cuteza să afirme că futuriştii erau «cei noi», şi Brâncuşi unl din cei «vechi»? Operele lui Brâncuşi poartă în ele un ce de o uimitoare prospeţime, o prospeţime ce transcende toate veacurile. S-ar părea că, departe de tendinţa năvalnică de a « citadiniza » arta, opera lui Brâncuşi păstrează în subteran o viguroasă şi necurmată legătură tocmai cu mutaţiile secolului nostru. Pasărea în spaţiu evocă de pildă fuselajul unei rachete, sau, poate, alt element mecanic ; dar îndrăznesc să afirm că ar fi o eroare să apropiem această lucrare de vreun element de acest fel. Brâncuşi respiră simplitatea naturală, nesofisticată (*soboku*, în limba japoneză) iar nu simplitatea căutată (*tanjun*, în japoneză). Pasărea în spaţiu se împărtăşeşte din însăşi simplitatea firii. Aceasta e de altfel natura întregii arte brâncuşiene.

Parcurgînd operele sculpturii contemporane, rămîi întrucîtva perplex cînd ajungi la Brâncuşi, căci lucrările lui nu dau dovada că artistul ar fi fost cîtuşi de puţin preocupat de « nou » în alegerea materialului. Toate materialele folosite de Brâncuşi sînt tradiţionale. Din acest punct de vedere Brâncuşi a fost extrem de fidel tradiţiilor sculpturii europene. Şi, fireşte, nu s-a îndepărtat un pas de tehnicile manuale, împotrivindu-se astfel curentelor « mecanizării » la modă. « Arta cere foarte multă răbdare, în chip deosebit presupune o luptă îndîrjită împotriva naturii materialului. Cînd e vorba de cioplire directă, nimeni nu poate cu adevărat considera că duce această bătălie pînă la sfîrşit. Modelarea în schimb e mult mai uşoară, căci modelînd poţi reface, te poţi opri, poţi repara sau corecta ori de cîte ori este cazul. Dar în

* Reproducem sub acest titlu fragmente din articolul despre Brâncuşi publicat de criticul japonez Nakahara Yusuke, în revista MIZUE (februarie 1968). Acest articol a fost al doilea din seria intitulată « Pioneri ai secolului 20 »

Traducerea textului s-a făcut după versiunea engleză, pusă la dispoziţia noastră prin bunăvoinţa Ambasadei Japoniei (N. red.)

https://biblioteca-digitala.ro

cioplirea directă artistul se vede silit să înfrunte piepţiş natura inevitabilă şi nemiloasă a materialului. Acesta-i adevăratul meşteşug (în franţuzeşte *métier*). În faţa unei exigenţe atît de mari aş spune că nu există cu adevărat artist mare în sculptură şi nici meseriaş de clasă. Degenerarea artei începe atunci cînd sculptura directă e abandonată : doar prin încleştarea prilejuită de aceasta, poate cioplitorul să dobîndească victoria asupra materiei » (Brâncuşi). Aforismele lui Brâncuşi despre sculptură exprimă foarte bine credinţa care a însufleţit pe acest artist, ataşat cu atîta perseverenţă trudei manuale . . . sau poate că era vorba aici de pulsul şi zvîcnirea inimii acestui ţăran român, profund credincios mîinii umane?

Pe de altă parte, opera lui Brâncuşi se deosebeşte foarte mult de tot ceea ce a dat sculptura pînă la el. Datorită simplităţii (*tanjun*) formei, numeroşi critici au văzut în el un precursor al artei abstracte. Lionello Venturi spunea despre el : « A descoperit arta abstractă şi a avut curajul să n-o mai părăsească niciodată ». Fără îndoială că simplitatea în formă a fost una din calităţile artei lui Brâncuşi. Nu trebuie însă să pierdem din vedere faptul că majoritatea lucrărilor lui reprezintă tratamente ale unor obiecte înzestrate cu *substanţă fizică*, ca de pildă trupul omenesc, păsări, foci, şi altele ca acestea. Brâncuşi n-a creat motive geometrice. « Pentru unii, Brâncuşi este un expresionist, în ochii altora el apare ca unul din promotorii suprarealismului ; unii îl consideră un clasic; un cubist ; un sculptor baroc; un primitiv, sau unul din primii maeştri ai artei abstracte. Oriental şi mediteranean, bizantin şi gotic, discipol al artei negre şi al budismului, Frate al lui Socrate, Sculptor de mituri, Artist inaccesibil, — i s-au acordat toate aceste epitete, şi altele pe deasupra în încercarea de a-l descifra cumva» (Ionel Jianu). Fără îndoială că diversele etichetări propuse artei lui Brâncuşi îşi au fiecare partea de adevăr în raport cu feluritele elemente identificabile în arta sculptorului român. Dar simplul fapt că varietatea de etichetări îşi are cumva justificarea, implică în mod necesar şi concluzia că arta sculptorului e de natură « plurivocă », şi că nu poate fi etichetată printr-un singur cuvînt. « Plurivoc » nu înseamnă însă cîtuşi de puţin «vag » : arta lui Brâncuşi se revendică de la o prezenţă transvizuală, şi se cere ca atare apreciată printr-un simţ mai comprehensiv decît vizualul în sens strict. Atunci cînd spuneam « soboku », mă refeream tocmai la recucerirea acestui simţ transcedent (*soboku* : simplitate în linia firii).

« Cînd priveşti un peşte nu-ţi concentrezi atenţia asupra solzilor lui. Eşti mai curînd atent la iuţeala mişcărilor, la scînteierea coloritului, la corpul în zvîcnire şi la dîra luminoasă pe care o lasă în apă. Acesta este lucrul pe care aş dori să-l lămuresc. Dacă m-aş apuca să-i reproduc înotătoarele, globul ochilor, solzii şi aşa mai departe, aş ucide mişcarea şi, într-adevăr, n-aş obţine decît un « model » după realitate. Ceea ce vreau să prind e însă spiritul ». (Brâncuşi). Dar pentru era modernă, *a vedea* înseamnă în primul rînd a analiza, iar rezultatul analizei e concretizat într-un « model » fără viaţă. Cred că din acest motiv Brâncuşi s-a împotrivit sculpturii tradiţionale a secolului trecut, ca şi a secolelor precedente. Natura întrucîtva religioasă a artei lui pare să izvorască tocmai din acest « antimodernism ». Mitologia, folclorul românesc, sculptura africană şi budismul — aşa cum transpar în arta lui Brâncuşi, ni se înfăţişează ca o tăgadă a naturalismului analitic caracteristic artei europene din era modernă.

O remarcabilă trăsătură a sculpturii brâncuşiene o constituie şlefuirea suprafeţelor materialului, fie el marmură sau bronz. Suprafeţele lui Brâncuşi sînt într-adevăr netede şi lucitoare ca o oglindă. Aceasta nu e însă doar o chestiune de tehnică sau de meşteşug. Împotriva tendinţelor sculpturii practicate pînă în secolul al 19-lea, — cea orientată spre analiza suprafeţelor, spre reconstituirea lor, spre reproducerea vizibilului exterior, în modul cel mai realist cu putinţă, — Brâncuşi

https://biblioteca-digitala.ro

a încercat să dea luciu suprafeţei conferindu-i în acest fel o calitate nouă, care o privează totodată de o trăsătură comună şi, prin însuşi acest fapt, absolvă ochiul de sarcina examinării detaliilor. Analiza suprafeţelor e o întreprindere zadarnică. Operele lui Brâncuşi cer o cuprindere deplină şi simultană a obiectului ca totalitate. Este tocmai ceea ce subliniam atunci cînd spuneam că arta lui Brâncuşi se cere apreciată de un simţ mai comprehensiv decît ochiul. În 1924 artistul a realizat trei sculpturi, două în marmură şi una în bronz intitulate «Începutul lumii». Brâncuşi le-a dat numele de «sculptură pentru orbi ». S-ar părea că avem aici sugestia că sculptura nu trebuie exclusiv cîntărită din ochi, ci şi prin impresii tactile.

Dar cred că ar fi o greşeală să se acorde impresiei tactile o importanţă prea mare în legătură cu « sculptură pentru orbi ». Sensul acestei lucrări e mai curînd de a sublinia, dincolo de limitele vizualului, necesitatea unui simţ mai cuprinzător. «Începutul lumii» e o lucrare foarte simbolică (nu întîmplător lucrarea e o extensie în seria « Muzei adormite », începută în 1910). Suprafaţa şlefuită are o mare importanţă în suprinderea « scînteierii spiritului », aşa cum spunea Brâncuşi însuşi . . . Prin ea sculptura se eliberează de povara « explicaţiilor ». După cum « Blue » de Franz Kline imaterializează culoarea albastră prin singulara calitate a suprafeţei, Brâncuşi imaterializează « forma » în calitatea ei ca atare.

În toamna anului 1966, am avut prilejul să văd «Expoziţia de artă românească a Sècolului XX», într-una din galeriile de la London Royal Art Academy. Subtitlul expoziţiei era « Brâncuşi şi conaţionalii săi » ; figurau acolo momentele cele mai reprezentative ale artei româneşti, de la începutul secolului şi pînă în prezent. Am putut vedea atunci şi un număr de lucrări ale lui Brâncuşi, aparţinînd galeriei de artă din Craiova şi Galeriei Naţionale din Bucureşti. Este interesant de remarcat că lucrările din România par mai puternic marcate de elementul folcloric, şi ele mi s-au părut mai puţin europene. Calitatea transcendentală a artei lui Brâncuşi reflectă tradiţiile sculpturii în lemn a ţăranului român. Mai curînd decît primitivă, ea este dovada unei receptivităţi neîmpovărate de literă, ca în sculptura ţărănească în lemn : sensibilitatea acestei arte este diametral opusă « realismului » european. Sculptura în lemn nu este un obiect de apreciat prin intermediul analizei, ea este hărăzită să fie apreciată ca întreg. Dar dincolo de aspectul exterior simţim existenţa unui contact intim cu universul, prin măduva naturii însăşi. Trecînd mai întîi prin buna stăpînire a tehnicii realiste clasice, Brâncuşi e totuşi artistul care se reîntoarce spre iraţionalul nepătruns din universul lăuntric omului. Mai mult, Brâncuşi reuşeşte să se apropie de el şi să ni-l facă familiar printr-o simplificare a formelor.

E evident că, la un moment timpuriu al evoluţiei sale, intrînd în contact direct cu tradiţiile sculpturale ale Europei moderne, Brâncuşi a încercat să şi le asimileze cît mai bine. Străduinţa lui era probabil aceea de a se cufunda în civilizaţia europeană nu atît în calitate de « român », cît în calitate de « european ». Dar în 1907, odată cu « Rugăciunea » apare o schimbare de stil. E vorba de o tendinţă de a capta esenţa formei prin intermediul unor detalii exterioare ; simultan se simte o unduire de simplitate naturală (*soboku*). Piesa fusese comandată pentru un mormînt. În anul următor « Sărutul » (nr.1) venea pe lume, moment de cotitură în carierea artistului.

Semnificaţia artei lui Brâncuşi rezidă după mine în aceea că feciorul de ţăran, coborît în plină civilizaţie a secolului XX, şi-a consfinţit întreaga viaţă aspiraţiei de a regăsi contactul autentic cu sculptura. Şi, întrucît era atît de bătrîn încît nu putea să nu pornească de la rădăcini premoderne—a fost în stare să dea naştere unei arte respirînd atîta osebită prospeţime.

În româneşte de ANDREI BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro

JAPONIA DE IERI ȘI DE ASTĂZI

https://biblioteca-digitala.ro

Un călător român în Japonia anului 1918

N.D. FORTUNESCU

Caleidoscop

. . . După terminarea formalităților de vamă și pașapoarte, luăm trenul accelerat care merge spre Tokio, cu intenția de a ne opri mai întîi la Kyoto, fosta capitală, despre care ni s-a spus că este orașul cel mai frumos, aici păstrîndu-se mai bine decît oriunde caracterul original al vieții și artei japoneze. Gările mă uimesc prin curățenia și indicatoarele lor. În tren mă surprinde aceeași curățenie ideală care domnește peste tot ; fiecare vagon are un conductor care poartă uniformă și mănuși albe și îndeplinește în același timp funcția de servitor, măturînd după fiecare stație interiorul și scările vagonului. Japonezii, mici și slabi, îmbrăcați în costumele lor simple și practice, intră în ordine în vagonul care are de-o parte și de alta cîte o bancă lungă, tapițată cu catifea roșie, și se așează turcește unul lîngă altul, lăsîndu-și sandalele de lemn jos, pe scînduri. Iată, o întreagă familie făcîndu-și apariția, petrecută de mai multe persoane ce par a fi rude ; pe peron își iau rămas bun, zicîndu-și unul altuia *Sáionará*, adică « la revedere», și își fac temenele în mod

---

[1] Fragmente dintr-o conferință publică.

https://biblioteca-digitala.ro

reciproc, cel mai tînăr făcînd totdeauna încă o ultimă reverență. Respectiva familie se compune din cinci persoane: doi bărbați, două femei și un copil de vreo trei anișori. Nemaifiind locuri pentru toți, se așează mai întîi bătrînul, apoi bărbatul cel tînăr, iar femeile rămîn în picioare în mijlocul vagonului, cea mai tînără purtînd și copilul pe spate, legat cu un fel de bete, în așa fel că el stă ca pe un scaun. Niciodată n-o să vezi în Japonia un copil ținut în brațe ca la noi; japonezii sînt mai practici: cu sistemul lor de a-și ține copiii în cîrcă, femeia își păstrează mîinile libere. Cînd am văzut că femeile au rămas în picioare, m-am sculat să le ofer locul, gest care a provocat rîsul tuturor călătorilor, care comentau ignoranța mea cu privire la obiceiurile țării. Acolo, bărbatul este cel care trebuie să șadă mai întîi și apoi femeia, dacă mai rămîne vreun locșor; orice femeie care ar ocupa ea mai întîi un loc, lăsîndu-și soțul, fratele sau tatăl în picioare, ar comite aceeași nepolitețe pe care la noi ar face-o un bărbat în fața doamnelor!

Ajungem la Kyoto seara, într-o gară superbă, în stil european, luminată electric cu un lux orbitor și cînd ne găsim în fața gării spre a lua ricșa care să ne conducă la hotel, rămînem uimiți de spectacolul ce ni se înfățișează înaintea ochilor: e greu să vă descriu ce impresie am avut, dar v-aș putea asemăna întrucîtva înfățișarea orașului cu o seară de sărbătoare națională la noi, cu deosebirea că acolo erau și mai multe lămpi colorate, în special niște lampioane lungi și subțiri, pe care erau scrise diferite reclame de-ale negustorilor, care-și recomandau astfel mărfurile, expuse aproape în drum, pe niște mese întinse în semicerc din fundul prăvăliilor pînă la marginea trotuarului. Și lume, lume « ca la moși »! În locul acesta se găseau majoritatea magazinelor cu « suveniruri » și a cofetăriilor, care vindeau răcoritoare ce nu se dovedesc pe la noi și care consistă dintr-un pahar plin de zăpadă în care se pun cîteva picături de sirop de zmeură. Ricșorul ne conduce în trăsurele mult mai elegante ca cele din Manciuria și cu o viteză, fără exagerare, mai mare decît a birjelor noastre de piață.

La miezul nopții sosim la hotel, străbătînd străzile înguste și întortochiate, și sîntem mirați că mai vedem prin prăvălioare pe micii comersanți cari sînt în același timp și fabricanți, lucrînd încă la sandale sau covoare de bambus pînă la o oră așa de înaintată.

Ulterior, am aflat că japonezul, care are o asemenea mică industrie, la care lucrează el, copiii săi și întreaga familie, începe lucrul de dimineața la șase și sfîrșește totdeauna după miezul nopții! E adevărat că el este mult mai migălos decît un european, dar prestează în schimb un număr îndoit de ore, și acolo fiecare om muncește! În Japonia nici n-ar putea face altceva. Cafenele nu există, berării nu există, cluburi nu sînt decît la Tokio și acelea numai spre a procura diplomaților europeni un mijloc de-a se vedea și de a încurca încă odată lumea cu combinațiunile lor politice! Jocul de cărți este interzis prin lege ca și orice alt joc de noroc și se pedepsește cu închisoarea, fiind socotit delict. Poporul este liniștit și cumpătat. Pe stradă nu vei vedea niciodată un om umblînd fără treabă și nu vei auzi nici măcar discutînd cu aprindere două-trei persoane. Fiecare își are rostul lui și nu-și pierde vremea stînd degeaba la colțuri de stradă ca la noi. Omul care nu dovedește că are o ocupație onorabilă din care trăiește, este socotit vagabond și pe dată pedepsit. În fine, în țara aceasta munca este unicul scop al vieții și leneșul nu este vrednic de respectul copiilor săi.

În cele trei zile cît am stat la Kyoto, am văzut atîta ordine, atîta curățenie, și-atîta politețe încît mi-am spus, entuziasmat, că Japonia este cea mai civilizată țară din lume. În Kyoto am vizitat vechile temple șintoiste și budiste, unde credincioșii vin să se închine la un balaur și, pentru ca spiritele să le audă rugămintea, bat din palme ca la teatru, după care își spun rugăciunea jos, în stradă, lîngă scara

https://biblioteca-digitala.ro

templului; în alte temple se află un clopot asemănător celui ce se pune la noi pe gîtul vitelor, şi drept-credincioşii trag de o frînghie care face să sune clopotul şi astfel zeilor li se atrage atenţia că cineva îi imploră.

Japonezii cred în nemurirea sufletului şi cultul morţilor este foarte dezvoltat. Fiecare casă îşi are cîte un mic altar unde se fac rugăciuni şi la anumite zile se aduc ofrande morţilor, constînd în lucruri de mîncare. Morţii se ard la crematoriu şi cenuşa este adusă acasă, de unde este pornită cu alai, însoţită de toate rudele şi prietenii, femeile îmbrăcîndu-se în alb, în semn de doliu.

Tot la Kyoto am vizitat celebrul atelier de broderii artistice ale bogătaşului Nişimura, care cu o amabilitate neîntîlnită în alte ţări, ne-a dat toate explicaţiile cu privire la tablourile brodate, executate cu o artă şi o migală care te fac să crezi că sînt pictate ! De asemenea, la Nişimura am văzut mătăsurile colorate, imprimate, de-o rară frumuseţe din care se fac kimonourile scumpe pentru fetele bogate. În fine, ni s-au arătat lente, numite « obi », servind ca brîu doamnelor, lucrate în brocart cu argint şi cu fir de aur, capodopere de fineţe şi colorit şi care nu se pot vedea decît în Japonia. Îmbrăcămintea este singurul lux al japonezilor.

Nici un oraş din Japonia nu mi s-a părut aşa de impresionant ca Kyoto. El nu este un oraş comercial ca Osaka, Kobe, sau Yokohama şi de aceea numai aici îţi poţi da seama de ceea ce au mai caracteristic şi mai frumos japonezii. Bunăoară, la Kyoto am asistat la ceremonialul ceaiului şi la dansul florilor de cireş. Aceste serbări se dau în fiecare an în prima jumătate a lunii aprilie, cînd cireşii sînt în floare. Imaginaţia noastră nici nu-şi poate închipui ce este Japonia în timpul de « cherry blossom », adică al cireşilor înfloriţi. E adevărat că şi florile de cireş, ca toate florile lor în general, n-au nici un parfum, ceea ce este foarte curios, dar impresia produsă asupra ochiului de acest spectacol al pomilor, toţi fiind aproape numai cireşi, pe străzi şi în grădini, este feerică ! În timpul serbării florilor, care ţine vreo şapte-opt zile, grădinile sînt înţesate de lume şi pomii sînt plini de milioane de mici lămpi electrice colorate, care noaptea, cînd luminează toţi arborii încărcaţi de flori, îţi dau senzaţia că te afli într-o lume de basm. Iar dialogurile vesele dintre copiii şi femeile ce vorbesc monosilabic, îmbrăcate în costumele lor aşa de multicolore şi bătătoare la ochi, dau un farmec şi mai mare spectacolului acestuia unic în toată lumea, pe care turiştii din toate colţurile pămîntului vin să-l admire. După cum se ştie, japonezii au un mare cult pentru flori şi serbează cu un deosebit fast florile principale ca irisul, crizantemele, azaleele şi lotusul, dar nici o sărbătoare nu întrece fastul şi frumuseţea serbării cireşilor înfloriţi.

Am plecat din Kyoto cu un mare regret şi am luat drumul spre capitala Niponului, unde am ajuns după cîteva ore de drum de fier.

Mergînd cu trenul, două lucruri te izbesc în deosebi: toate satele seamănă între ele şi sînt luminate electric, şi fiecare colţişor de pămînt este cultivat cu îngrijire. Cultura orezului este marea bogăţie a acestei ţări şi cîmpurile sînt irigate cu o pricepere şi o măiestrie neînchipuite. Cînd îl vezi pe ţăranul japonez muncindu-şi pămîntul, înclini să-ţi spui că ţăranul român se poate considera fericit, totuşi, pe lîngă aceşti muncitori care stau zile întregi în mocirlă pînă la genunchi, pentru a pregăti terenul în care vor pune răsadul de orez şi pe care, nu este zi de la dumnezeu, să nu-l plivească şi să-l îngrijească !

Muncitorul japonez? Cîştigă maximum 60-70 yeni pe zi, şi e mulţumit ! E adevărat însă că şi viaţa e foarte ieftină şi suma aceasta îi ajunge ca să-i hrănească pe toţi ai lui. În ceea ce priveşte îmbrăcămintea, ea e foarte sumară. Umblă desculţ şi cu capul gol şi peste cămaşa de cînepă, poartă un kimono scurt, iar în loc de pantaloni, un fel de obiele.

https://biblioteca-digitala.ro

Capitala Japoniei este un oraş de peste două milioane de locuitori, cu o înfăţişare nici europeană, nici japoneză, care mi-a plăcut mai ales pentru imensele sale grădini publice şi pentru misterul ce-l degajă curtea palatului imperial, care nu poate fi vizitat de nimeni — aceasta ar fi o profanare, — dar care totuşi îşi deschide porţile spre o aripă, unde, într-un pavilion special, sînt primiţi ambasadorii și se dau cîteodată serbări şi baluri în cinstea diplomaţilor, sau de ziua împărătesei.

Japonezului i se insuflă de mic copil credinţa că Mikadoul este fiul soarelui, că individul trebuie să trăiască pentru patrie şi să moară pentru împărat. Aşa se explică fanatismul lor în război şi faptul că generalul Nogi, care era un savant în arta războiului, şi-a făcut harakiri, în momentul cînd a aflat că Mikadoul a murit. Monumentul lui turnat în bronz, nu prea reuşit de altfel, se înalţă pe una din străzile Capitalei.

Ceea ce impresionează de asemeni în acest mare oraş este mulțimea tramvaielor electrice, care mişună pe toate străzile cu o iuţeală destul de mare. Nici un alt oraș din lume nu posedă aşa de multe tramvaie în raport cu populaţia. Ele trec unul după altul, purtînd fiecare un număr şi în cifre latine, aşa că te poţi uşor orienta şi nu stai la rînd niciodată, căci dacă primul e complet, în al doilea vei găsi cu siguranţă loc. Capitala are şi un teatru nou foarte frumos, aflat peste drum de palatul imperial, montat cu mare lux şi construit în beton armat, avînd un restaurant splendid, o parte pentru europeni, iar restul, fără mese şi scaune, adică pentru japonezi.

Teatrul la japonezi începe pe la orele 14 şi se termină cel mai devreme la 12 noaptea. Se joacă de obicei 4-6 piese şi rar se întîmplă ca cineva să aibă curajul să stea pînă la sfîrşit ! Scena este turnantă și cînd se schimbă actul, publicul vede cum dispare tabloul întîi spre a face loc celui următor, ce se prezintă cu actori deja în scenă, fiecare la locul lui, şi spectacolul continuă pe dată. Numai după sfîrşitul piesei se lasă cortina care este splendid decorată, iar din punct de vedere estetic aranjamentul scenic este admirabil, satisfăcînd toate cerințele ochiului în privinţa perspectivei și a jocului de lumini.

Subiectele pieselor de teatru sînt luate în general din viața vechilor samurai şi şoguni şi tradiţia interzice femeilor să se urce pe scenă spre a juca. Rolurile de femei sînt interpretate tot de bărbați, şi de aceea, cei care îşi pot subţia vocea ca să pară femei sînt foarte bine plătiți. Am cunoscut un asemenea artist care primea 10.000 yeni de lună, fără să joace în fiecare seară.

Japonezii sînt foarte iubitori de cinematograf și de la un timp încoace se duc cu plăcere şi la filme europene şi americane ! De pildă, cînd mă aflam eu la Tokio, îi pasionau filmele cu polițistul Nik Vinter ! Dar în Japonia nu există muzică la cinema. La fiecare film este cîte un explicator care nu se mulţumeşte să le povestească acţiunea, dar repetă şi dialogul dintre personagii, căutînd să-şi schimbe vocea cînd în sopran cînd în bariton, după cum e vorba de-o femeie sau de-un bărbat. Cinematografele sînt situate în « theatre street », unde se găsesc şi tarabele negustorilor ambulanţi.

Naşterea unui copil înseamnă o mare bucurie în familie și dacă, după un an sau doi, femeia nu dă semne că va fi mamă, ea poate fi, şi este foarte des, izgonită din casa soţului. Bărbatul se însoară ca să aibă copii, pe care femeia să-i crească, îngrijind totodată şi de buna stare a casei.

Căsătoria şi divorţul se fac fără nici un fel de act scris, şi fără vreo formă oficială. De cele mai multe ori, căsătoria dintre doi tineri este pusă la cale de către părinţi, care nici nu-i întreabă pe viitorii soţi dacă se plac, iar copiilor nici prin gînd nu le trece să discute alegerea celor bătrîni, aceasta constituind o mare ofensă pentru părinţi.

https://biblioteca-digitala.ro

Pasiunea în dragoste este un lucru aproape necunoscut la japonezi, iar crimele pasionale nu se produc decît la cîțiva ani odată și atunci toată lumea vorbește cu oroare despre « erou ».

Celebrarea căsătoriei este foarte simplă și seamănă întrucîtva cu cea din timpul romanilor; tinerii, rudele și prietenii lor (într-un cerc restrîns) se întrunesc de obicei la tatăl ginerelui, și acolo, fără popă, fără act dotal, fără ofițer de stare civilă se ține o mică cuvîntare de către una din rude (cea mai în vîrstă), după care viitorii soți beau dintr-un păhăruț niște rachiu de orez, numit « saké », și sînt declarați uniți pe vecie!

Soțul, însă, poate divorța oricînd, iarăși fără nici o formă legală, dacă, așa cum am spus, soția sa nu face copii, sau, mai ales, dacă nu este destul de respectuoasă față de socru și soacră. Uneori, se întîmplă ca femeia să fie izgonită din casă cu copii cu tot, sau fără copii, absolut după placul soțului, care e stăpînul femeii, iar ea nu are nici măcar dreptul să protesteze. Alteori, cînd bărbatul a început să învețe că femeia nu e lucru de lepădat, își mai aduce în casă și alte două-trei, cu titlul de damă de companie, profesoară pentru copil sau ajutoare de servitoare. Din acest punct de vedere, bărbatul este un mare tiran, iar femeia, de-o naivitate și de-o resèmnare de necrezut. Ea nu este întrebată niciodată într-o chestiune care privește familia, sau e consultată numai de formă. Este crescută în credința că bărbatul e o ființă superioară, că ea n-ar însemna nimic pe lume fără sprijinul soțului său, căruia zeii i-au dat dreptul de a o stăpîni cum va voi. E adevărat că, în ultimii 30 de ani, de cînd Japonia a făcut progrese uriașe pe toate tărîmurile, se vede o tendință ușoară de a o privi pe femeie cu mai multă considerație, dar în marea majoritate a cazurilor, ea e socotită ca o simplă fabrică de copii, ca o sclavă a casei.

Unul dintre obiceiurile urîte ale femeilor este ca atunci cînd devin văduve, să-și înnegrească toți dinții cu un lac. În ultimii ani, guvernul a luat măsuri ca să se explice poporului că obiceiul acesta nu e frumos, și astăzi femeile au început să priceapă că gura îndoliată nu le face prea atrăgătoare.

În ce privește fizicul, femeile sînt mici, chiar prea mici, ai zice niște fetițe de 12-13 ani, dar sănătoase, cu un corp admirabil și de o grație remarcabilă! Ele nu poartă pălărie pe capul acoperit de-o claie de păr în mai multe caturi, împodobit cu fel de fel de hîrtii colorate, sau cu piepteni de baga, lucrați artistic.

În picioarele goale, sau încălțate cu niște ciorapi albi din piele de mănușă, cu degetul cel mare despărțit de restul degetelor, ele poartă totdeauna sandale de lemn, încălțăminte foarte ieftină și practică.

Îmbrăcămintea femeilor este, cum am spus, splendidă și cred că unul din farmecele acestei țări îl constituie bogăția kimonourilor. Și femeile pun atîta grație în mișcări și atîta drăgălășenie în gesturi, încît chiar dacă nu sînt frumoase, ele încep totuși să-ți placă. Aristocratele au piciorușele puțin întoarse înăuntru, în așa fel că, mergînd, fac pașii mici, cam strîmbi, cum nu vă pot explica, dar tocmai aceasta face ca femeile să fie și mai grațioase.

Copiii sînt pur și simplu adorabili. Japonezii îi iubesc mult și îi îngrijesc cu cea mai mare răbdare. Iar ei sînt de-o cumințenie rară. E de necrezut, dar în cele șase luni cît am stat în țara lor, nu am auzit un singur copil plîngînd! Și cu costumele lor pitorești, cu capul gol, și cu săndăluțele lor de lemn, parcă ar fi niște păpuși. Fetele de școală, ca și băieții între 8 și 14 ani, poartă un fel de fustă-uniformă, care nu e nici după moda europeană, nici după cea japoneză.

Școlile sînt numeroase și înzestrate cu tot confortul, iar cînd vremea e frumoasă, cursurile se țin în curte sau în grădină; gimnastica se face în fiecare zi, cîte o oră; profesorul îi iubește ca un părinte pe copii, servindu-le de sfătuitor toată viața, iar aceștia îl adoră pur și simplu. Toți copiii învață bine și aproape nici nu există

https://biblioteca-digitala.ro

repetenţi. Cît despre jocurile lor, faptul pare de necrezut: ceasuri întregi am asistat la orele de gimnastică şi la recreaţii şi n-am văzut o dată un copil plîngînd, sau bătîndu-se cu un altul. Plecarea de la şcoală se face totdeauna în şir, doi cîte doi, şi ordinea e perfectă.

Ceea ce nu mi-a plăcut, însă, e lipsa de cîntece în şcoli. În genere, muzica japoneză nu prea m-a entuziasmat, fiindcă foarte rar poţi desprinde o melodie din combinaţia lor de sunete cu pretenţie de cîntec.

Am spus că japonezii sînt cît se poate de sobri şi că alcool nu beau aproape de loc. Cu toate acestea, am avut ocazia să văd, uneori, şi cîte un japonez turmentat de *sakè* pe stradă, dar el nu făcea scandal ci se mărginea să cînte sau să ţină discursuri pe unde trecea.

Locuinţa, în genere, este foarte curată şi nici n-ar putea fi altfel, căci nimeni nu intră încălţat în casă, sandalele fiind lăsate afară la uşă. Casele sînt făcute din lemn, iar cele mari, cu două etaje, din paiantă, şi toate acoperite cu ţiglă. Geamurile sînt numai de hîrtie, ca şi pereţii dintre camere. În interior, nici o mobilă, iar pe jos — covoraşe de cîte un metru lungime pe 60 de centimetri lăţime, care se numesc « tatami » şi servesc şi drept unitate de măsură pentru camere.

Am vizitat casa unui bogătaş care avea un interior splendid, adică n-avea nimic care să se vadă, avînd totuşi lucruri foarte frumoase, ţinute ascunse. Am fost poftiţi să luăm loc pe cîte o pernă simplă, unde stînd turceşte, ni s-a servit pe o mică măsuţă cu trei picioare, splendid lucrată, fructe, ceai şi *sakè*. Apoi, gazda ne-a explicat că ei nu au nici o mobilă, căci e inutilă. Hainele, ca şi aşternutul, se păstrează într-un dulap în zid care se deschide prin uşi mari, în felul celor de la vapoarele noastre: într-o parte şi în alta; seara, se scoate din acel dulap salteaua şi se pune jos, apoi perna bărbatului, care e ca a noastră. Cît despre doamne, ele au un mic taburel îmbrăcat în stofă, pe care îl pun sub cap, la ceafă, pentru ca, astfel, să nu-şi strice pieptănătura, foarte complicată, şi care se aranjează de obicei cam o dată pe săptămînă.

Am mai văzut în casa acelui bogătaş nişte tablouri foarte frumoase, pictate pe hîrtie şi pe mătase, lungi şi înguste, care se numesc « kakemonouri » şi din care numai două erau atîrnate la vedere, celelalte vreo două sute fiind păstrate cu îngrijire în dulap, la fiecare zece zile schimbîndu-se tablourile expuse cu altele scoase de la rezervă !

Mîncarea japonezilor e foarte bizară şi ei mănîncă atît de puţin, că te miri din ce trăiesc. Pîinea şi mămăliga sînt cu totul necunoscute.

Am fost invitat într-o seară la un mare restaurant de noapte din Tokio. Ni s-a adus întîi, ca aperitiv, un soi de năut prăjit cu « saké », apoi un fel de supă care avea înăuntru nişte bucăţele mici de peşte, cîteva mînătărci, mi se pare, şi alte legume, care mai întîi sînt ţinute zile în şir în oţet. Zeama e doar de formă, căci nu se mănîncă decît ce e în supă, ajutîndu-te cu două beţişoare lungi cît creionul. Japonezii nu întrebuinţează nici furculiţa, nici cuţitul, nici lingura. După supa aceasta, ni s-a servit ceva care nici azi nu ştiu dacă era carne sau peşte, dar cred mai degrabă că era un fel de pastă compusă din carne şi peşte (ceva à la galantină de iepure amestecată cu lacherdă) şi care, drept să spun, mi s-a părut cam dubioasă la gust. . . La toate acestea, în loc de pîine, ni s-a dat orez fiert, servit foarte elegant în nişte vase de lemn, splendid decorate, ca şi beţişoarele cu care trebuia să apucăm bucatele. La sfîrşit, ni s-au servit prăjituri şi îngheţate, singurele feluri familiare nouă.

Conform obiceiului localului, am angajat cu ora, pentru numai trei persoane cîţi eram, cinci gheişe şi anume: trei pentru servit şi cîntat şi două dansatoare. La plecare, toate gheişele, precum şi patronul, ne-au petrecut pînă jos în stradă,

https://biblioteca-digitala.ro

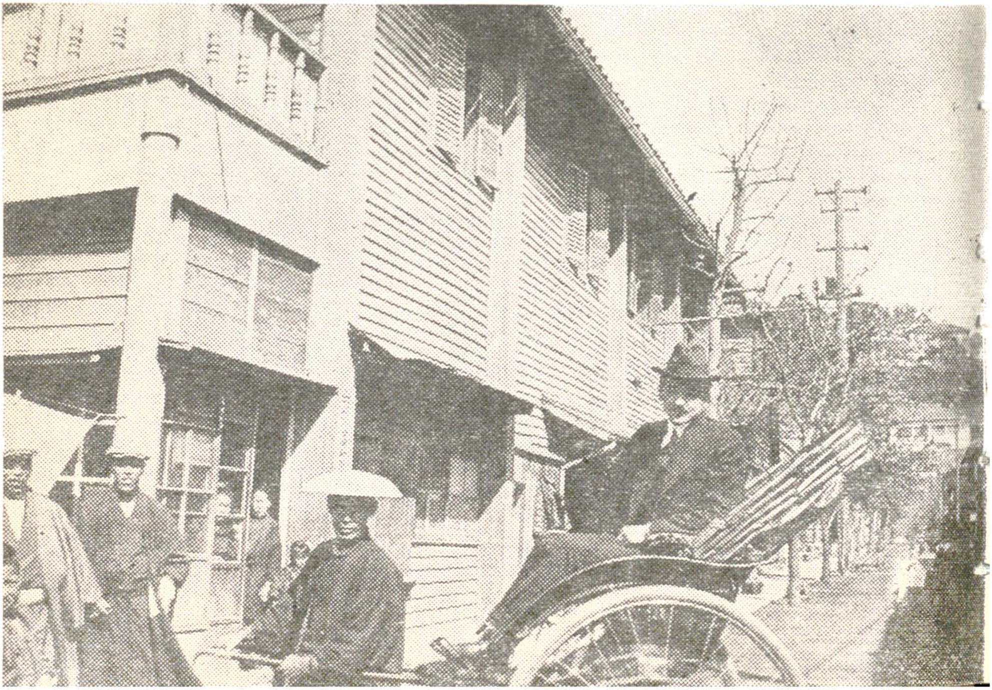
mulţumindu-ne pentru cinstea pe care le-am făcut-o vizitîndu-le localul și cu rugămintea de a reveni dacă ne-a plăcut.

Gheișele sînt fete tinere, uneori în vîrstă numai de zece ani, care urmează o şcoală specială, fie de dans, fie de muzică şi canto. Aceste gheişe, fecioare în marea majoritate, sînt angajate la diferite restaurante de noapte, fiind plătite cu ora.

Pînă acum cîteva decenii, acest popor trăia izolat şi era foarte refractar la orice civilizaţie europeană. În ultimii treizeci de ani, însă, au început să trimită studenţi prin toate şcolile renumite din Europa şi America, dar mai ales în Germania. Printr-o muncă uriaşă şi cu o perseverenţă de neînchipuit, această ţară a ajuns, în scurt timp, să aibă cele mai grandioase șantiere pentru fabricarea vapoarelor, maşini industriale de tot felul, colosale uzini electrice, de produse chimice şi în fine, absolut de toate. Japonia posedă mine de aur şi argint, păcură şi mai ales aramă, de o calitate superioară şi într-o cantitate enormă.

În Japonia, legea se aplică deopotrivă pentru toată lumea: atît pentru cel bogat, cît şi pentru cel sărac, pentru micul funcţionar cît şi pentru înalţii demnitari ai statului, atît pentru cei fără « proptele », cît şi pentru cei cu « rude la Ierusalim ». atît pentru femeile frumoase, cît şi pentru cele urîte. Şi toate acestea numai pentru că locuitorii de care am vorbit au sentimentul datoriei. Încă de mic, copilul ştie care sînt îndatoririle sale şi este învăţat să şi le îndeplinească totdeauna bine şi la timp. Elev la şcoală, el învaţă, căci ştie că aceasta e datoria lui, cuvintele « a trage la fit », sau « a trage clapa » fiind cu totul necunoscute în dicţionarele lor.

În Japonia, funcţionarul vine exact la ora reglementară şi nu pleacă nici cu o clipă mai înainte. Primeşte cu amabilitate pe orice cetăţean şi-l serveşte, cum e firesc, cît poate mai bine, fără părtinire şi. . . fără bacşiş !. . . Furtul, abuzurile și toate matrapazlîcurile se pedepsesc cu cea mai mare severitate. Regulamentele şi ordonanţele date în interesul general se respectă. Automobilele merg cu o iuţeală rezonabilă, pe străzi, fără să te asfixieze cu dîra de fum de ulei şi să-ți spargă timpanul cu claxoanele lor barbare . . .



https://biblioteca-digitala.ro

◀ În ricșă la Nagasaki

Procesiune la Niko

Public înainte de procesiune (la Niko)

https://biblioteca-digitala.ro

Carte poștală ilustrată

RADU LUPAN

Cărți poștale ilustrate din Tokio 1971

Ziua întîia

La aproape două mii de kilometri de Honolulu treci peste o imaginară linie a timpului și, în aceeași clipă, ziua de la care mai așteptai iluzii sau amînări s-a terminat. E ora prînzului sau a unei după-amiezi abia începute și, cu toate acestea, prevenit sau neștiutor, ai trecut într-o altă zi și ai pierdut definitiv ce n-ai făcut în cealaltă, pînă acum o clipă.

Ești într-una din cele trei grădini ale jet-ului Boeing 474 care zboară spre Tokio și încerci să deslușești în imaginara fereastră deschisă către pămîntul de jos, cîte petale are floarea de portocal sălbatic de pe panoul din față. E un joc al resemnării, ai vrea parcă să spui, că nu e chiar prima zi pierdută. Te afli însă pe un avion al companiei *Japan Air Lines* și pînă să te amăgești, cu un *haiku* potrivit împrejurării (pentru că tot răsfoiesc un volum de poeme): « Înfloresc și-apoi le privim

https://biblioteca-digitala.ro

și-apoi / se-ofilesc și-atunci . . .» se oprește lîngă tine o stewardessă. Îmbrăcată asemeni unui personaj de stampă, într-un kimonou de brocart în culori și flori, lucind pal, îți oferă cu mișcări delicate și grațioase un fragil memento, poate pentru a te consola, poate pentru a-ți aminti că ziua poate să te înșele și să se termine înainte de a se termina.

Pe o hîrtie tradițională japoneză, *shikishi*, faimoasa caligrafă Shunso Machi, a înscris în verticală, cu trăsături apăsate și capricioase de penel muiat în tuș un singur cuvînt: « *Taiyo* » — ocean.

Și trecînd peste linia internațională a timpului, gazdele prevenitoare îți sugerează poate prin cuvîntul înscris în fiorituri și linii : să nu uiți că navighezi de-o zi, de-un an, de zeci de ani pe un vast ocean temporal și că nava pe care te afli străbate prin oceanul aerian doar distanțele, nu și zilele. . .

N-ai apucat bine să accepți această sugestie și să cauți să o și uiți, cînd auzi prin difuzoarele avionului un glas melodios dar în același timp ușor stînjenit care-ți întrerupe meditația: *We are sorry, but we are expecting a little turbulence.* Cel de al treilea ocean, acolo unde se nasc și rătăcesc furtunile, se zvîrcolește undeva în hăul de dedesubt al celor unsprezece mii de metri, și o clipă, te uiți la cartonul alb pe care-l mai ții în mînă, întîlnești desenul înflorat al liniilor de tuș și ești gata să recunoști că te-ai grăbit. . .

Crengile de portocal sălbatic și florile roz-albăstrui prind a se scutura, cartonul îți alunecă din mînă, luminile de deasupra capului vibrează intermitent, fotoliul în care stai trepidează la început mărunt și apoi din ce în ce mai zgîlțîit, avionul întreg pare a ezita între a zbura și a se scutura și toate lucrurile din jur capătă un contur incert și ondulant.

Ridici privirea și descoperi singurul punct fix — cele trei stewardesse care pînă acum treceau grațioase printre fotoliile cabinei, s-au așezat pe scaunele rabatabile, atașate pe peretele din fața pasagerilor și coborîte special în aceste împrejurări. Cu un zîmbet firesc, ele par să continue o conversație începută cine știe de cînd și care le absoarbe întru totul.

Surîzi jenat, privești cu cîtă încîntare mai ești capabil nuanțele subtile de albastru, de negru luminat de reflexe vag argintii, de galben înfiorat de nervuri suav violete ale kimonourilor acestor fete, descinse parcă din acea procesiune tradițională a dansului și a culorilor numite « *myako dori* », și te întrebi dacă nu cumva au citit ceea ce spunea, nu-ți mai amintești, unde, Camus : « *Nu aștepta judecata din urmă, ea are loc în fiecare zi* »

Să-ți dai seama că dacă ar fi citit ce spunea Camus, lucrul nu ar avea nici o importanță. . .

Într-o altă zi, dar tot în ziua întîia

Imersiunea în oceanul uman al Tokio-ului nu-ți dă decît rareori putința rătăcirii în altă dimensiune decît a prezentului. În avionul cu care coborîsem spre seară, printre luminile lunecătoare roșii și albastre, pe un aeroport ale cărui dimensiuni se pierdeau în întuneric, eram mereu îndemnat să cobor în timp și din mine. Firește și avionul era un prezent, ba chiar dintr-un punct de vedere un prezent absolut, deoarece nimic din ceea ce e la bordul avionului nu are vreo relație obligată cu trecutul. Poate și de aceea în timpul zborului simțeam nevoia să mă observ, pentru a institui o legătură necesară cu acel pe care-l lăsasem la sol, o legătură necesară autentificării acestui prezent prin constituirea unui plan secund de existență.

Procesiunea oarecum ceremonială a serviciilor din avion, procesiune dominată de culorile tradiționale japoneze: roșul purpuriu, albastrul nuanțelor spre verde sau spre vagul violet, portocaliul mai intens sau mai pal, kimonourile cu piscurile de munți înzăpeziți, cu dragoni, cocori sau lotuși, salata de mimoze sau

https://biblioteca-digitala.ro

sandviciul de alge, erau tocmai elementele unui joc cu trecutul, menit să sugereze acest al doilea plan. În Tokio însă aveam să rătăcesc mai cu seamă în prezent.

În anul 1923, o imensă zguduire a pămîntului, marele cutremur din Kanto, urmat de un imens pîrjol, distrugea o vastă arie a orașului Tokio ale cărui clădiri aveau să ardă timp de trei zile. În conștiința contemporanilor aceste uriașe distrugeri aveau să aducă schimbări profunde care aveau să se traducă atît pe plan material cît și spiritual. « Am privit la orașul prefăcut în cenușă și n-am putut să nu rămîn uluit, scria unul din cunoscuții literați ai epocii *Taisho*, Uni Koji. Un oraș atît de mare, clădit în peste cincizeci de ani, să piară într-un fum subțire ca aerul numai din cauza unui puternic cutremur ! »

O mai acută sensibilitate față de caracterul relativ al unor valori care păreau neclintite, venerate tocmai din pricina acestei ipotetice stabilități, avea să urmeze dezastrului. Sato Haruo, unul din cei care aveau să înregistreze printre primii această schimbare, mărturisește: « cele cinci sau șase zile au fost pentru mine ca un moment al eternității neîntrerupte. Deși nu prea limpede conștient de acest lucru, am simțit că totul e deșertăciune. »

Rezultatul final e descris în cuvintele altui scriitor, Kikuchi Kan, astfel: « Am văzut uriașa, enorma putere distructivă a naturii și am ajuns fără ezitări la gîndul că ideea naturii veșnic favorabile oamenilor nu este adevărată. . . Marele cutremur a avut drept consecință o revoluție socială. Proprietatea, poziția și tradiția s-au prăbușit total și lumea în care trăim a devenit o lume în care succesul este obținut numai prin pricepere. A devenit lumea celor care pot munci cu adevărat ». . .

Poate că nu tot ce părea scriitorului Kikuchi Kan a se fi prăbușit, s-a năruit, într-adevăr, în urma seismului din 1923. Dar ceea ce s-a întîmplat nu e mai puțin însemnat. Pierzînd într-un fel mărturiile legăturilor lui cu trecutul, Tokio-ul a devenit un oraș al prezentului, și, în perioada reconstrucției, edificiile care s-au ridicat au luat drept model arhitectura americană, firmele de neon au început a lumina cerul orașului, betonul, fierul și asfaltul au devenit tot mai dominante într-un oraș care constituise centrul spiritual al unei vechi și tradiționale culturi.

Stăteam la fereastra hotelului și priveam cerul de iarnă al acelei dimineți plumburii care coborîse foarte jos deasupra înaltelor clădiri, cu turnurile abia vizibile împungînd norii, deasupra autostrăzilor ridicate pe stîlpi uriași care le treceau, șerpuitoare, peste case și drumuri, deasupra trenurilor care se încrucișau mereu pe șinele cocoțate și ele undeva pe poduri suspendate, peste străzi și edificii ; și deodată întreg peisajul se lumină de un fulger alb care nu venea din cer, străbătînd orizontul vizual al ferestrei și dispărînd în timp ce-l urmăream cu privirea, în vălmășagul de șine, de poduri și de autostrăzi. Foarte exact nu aș putea spune dacă era *monorail*-ul sau noul tren expres dintre Tokio și Osaka, dar ceea ce știu e că am avut atunci senzația netă că norii, cerul și dimineața aceea plumburie nu coborîseră deasupra Tokio-ului, ci fuseseră produse de oraș și ridicate mecanic la distanța și perspectiva necesară pentru a crea dimineața de iarnă a milioanelor de locuitori ai metropolei.

Există, în civilizația modernă, o tiranie a prototipului și a reproducerii lui în proporție de massă care uniformizează oamenii și obiceiurile, sentimentele și relațiile, imaginația și orașele. Construcțiile din Tokio, unul din cele mai mari orașe ale lumii, reclădit de cîteva ori ca urmare a unor vaste distrugeri, repetate în decurs de două-trei decenii — au evitat această monotonie nu atît prin structura lor cît prin detaliile urbane care le însoțesc, și, poate mai mult decît atîta, prin forța și vivacitatea cu care se impun aceste detalii.

În primul rînd culorile; orașul amenințat de cenușiul metropolelor a colorat trenurile interurbane în roșu, indicatoarele de pe autostrăzi în alb și verde, cabi-

https://biblioteca-digitala.ro

nele telefonice din sticlă şi aluminiu au acoperişuri intens purpurii, iar înăuntru telefoanele sînt albastre, afişele cu caligrafia lor somptuoasă şi complicată sînt aruncate peste tot într-o rafinată dezordine de linii și pete colorate intens, pretutindeni răsar firme verticale cu literele roşii, verzi sau albastre jucînd fie pe un fond alb sau transparent, fie pe negru sau oranj, fixate pe rețele metalice aproape invizibile sau unduind pe lungi fîşii de pînză sau mătase. În cartierele comerciale sau în centrele de amuzament strada pare, din această cauză, a fi mereu în sărbătoare.

Formele arhitecturale au ocolit parțial imperativul standardizării materialelor şi metodelor moderne de construcţii, sau acel al economicității, păstrînd ceva din principiile clasice ale arhitecturii tradiţionale japoneze. În eleganta evitare a simetriei, în tendința de simplificare a liniilor, de utilizare a oțelului şi betonului în structuri apropiate de modul de folosire al coloanelor tradiționale din lemn şi al pilonilor de piatră, s-a atenuat primejdia monotoniei, a coşmarului din beton şi fier.

Sub podurile metalice s-au ivit mici şi pitoreşti restaurante şi magazine, pe sub uriaşele brațe geometrice de beton ale autostrăzilor suspendate au fost aranjate fîşii prelungi de gazon verde, sau şiruri de copaci, iar încrucişările de şosele, străzi şi drumuri au fost desenate în curbe elegante şi suple, continuate în jocul de linii sinuoase ale pasarelelor aruncate pe deasupra străzii, în arcuiri de balustrade cu vergele albe.

Circulația cu mişcarea ei cînd lentă şi pestriță de oameni, automobile şi camioane, cînd nervoasă şi precipitată, se transformă uneori într-o accelerată succesiune de linii şi fulgerări de culori desfăşurate pe mai multe nivele și într-o caleidoscopică alternare de ritmuri contradictorii.

Dar poate aspectul cel mai caracteristic al vitalității acestei uriaşe metropole este mişcarea oamenilor ei. Nu ştiu dacă pe vremea vechiului Edo — tablourile şi stampele de epocă ni-i arată pe vechii locuitori în kimonouri şi cu umbrele, pe străzi cu tramvaie cu cai şi cu magazine cu un cat, din lemn, şi acoperişuri de olane — portul, observarea complicatelor şi ceremonioaselor etichete sociale, nu făceau ca forfota de pe străzile principale să fie mai pitorească, mai aproape de un real spectacol. Astăzi însă fluviile de oameni care coboară pe gurile metroului, care la ora prînzului inundă străzile din centru, care spre înserat iau cu asalt trenurile de centură sau populează piețele şi localurile din Asakusa, Ueno, Ginza sau Yurakucho, îți dau impresia nu a unui furnicar uman anonim, ci a unui flux şi reflux vital, călăuzit de țeluri bine determinate, cu o vizibilă forţă de a schimba şi creea peisaje şi aşezări, de a înțelege şi de a nu se lăsa total stăpînit de legile obscure sau oarbe ale marilor aglomerări urbane. Este adevărat, e doar o impresie și statisticile, probabil, o risipesc chiar dacă nu pe de-a-ntregul ; și totuşi, străbătînd spre seară cartierele din centru, senzaţia de neostenită vitalitate e copleșitoare.

Și tot aşa cum dimineața ei fuseseră aceia care ridicaseră cerul plumburiu deasupra oraşului, acum îl schimbaseră cu un cer incendiat de luminile violent colorate ale firmelor şi reclamelor de neon, ale ciorchinilor de globuri luminoase, ale romanticelor felinare dintr-o epocă apusă, ale lanternelor care se legănau uşor în vîntul rece de iarnă.

Poate într-a doua zi, poate într-a treia

Privesc apa verzuie întunecată, zidurile de piatră acoperite de mușchi care se înalță dincolo de şanțul de netrecut, punți şi poduri ducînd spre alte ziduri înnegrite de vreme și alte şanțuri umplute cu apă — o cetate neclintită parcă de veacuri.

Pe aceste locuri se înălța acum cinci sute de ani vechiul castel feudal al *shogunilor Tokugawa*, devenit în secolul trecut, odată cu restabilirea puterii împăratului,

https://biblioteca-digitala.ro

palatul imperial. Pe o suprafață de mai bine de o sută de hectare, printre curți interioare, parcuri, poduri, ziduri de cetate care șerpuiesc de-a curmezișul unor coline acoperite de pini, pe după șanțuri de apă, se întrezăresc pavilioanele noului palat imperial reclădit după bombardamentele ultimului război.

Pe una din porțile de răsărit, peste șanțul exterior treci o punte din blocuri de granit. Drumul care duce înăuntru e asfaltat ca și aleile interioare și pătrunde în parcul imperial.

În fața porții din zid, deasupra căreia e o streașină arcuită din olane verzi-roșcate, m-am oprit o clipă. Aici, pe locul acestei porți, denumită Sakurada, poartă care ducea către vechiul castel Edo, a fost ucis în 1860, Ii Naosuke, primul ministru al *shogunat*-ului. Faptul avea să marcheze începutul unui declin, declinul izolării japoneze de lume, declinul diviziunilor și posesiunilor feudale. Japonia avea să traverseze de atunci epocile frămîntate ale perioadelor *Meiji* (1867-1912) și *Taisho* (1912-1926) ca să ajungă la perioada *Showa*, care continuă pînă în vremurile de azi.

O clipă mă gîndesc că nu trec pe sub o simplă poartă de piatră și lemn, ci pe sub o poartă care îmi deschide posibilitatea de a avea o altă perspectivă a istoriei japoneze. Am pătruns pe un culoar de asfalt care dă printr-o altă trecere, într-o largă piață pietruită, semănată ici și colo de pîlcuri de pini cu verdeața mai rară și pălită pînă la negru de asprimea vremii. În piața vastă, grupuri mai mari de oameni, sau perechi, rătăcite parcă de alte grupuri, înscriu o singură direcție de mers, pînă la un punct mai dezordonată și zgomotoasă, apoi mai lentă și mai ceremonială. Mă îndrept și eu către șanțul lat de apă la care au ajuns cei dinaintea mea și mă opresc și eu, pare-se, precum se cuvenea, înainte de a porni mai departe către podul de piatră care trece peste apă.

O familie probabil, deajuns de numeroasă, cu bătrînii îmbrăcați în kimonouri tradiționale, cu flori, dragoni și păsări, în picioare cu ciorapi albi și sandale cu benzi de piele roz, cei mai tineri în veșminte moderne de culori întunecate, invariabil întunecate în timp de iarnă, și printre ei numeroși copii cu stegulețe colorate în mînă, se fotografiază. Grupul are în spate podul, clădit pe arcade masive dar elegante, cu balustradele întrerupte din loc în loc de coloanele de fier cu globuri albe. Dincolo de pod e grilajul unei porți, după care la o oarecare distanță se zăresc două santinele stînd de gardă în fața unei alte porți cu streșini arcuite, care duce cine știe unde, spre colinele împădurite, cu pini desenați net la orizont.

Fotograful amator sau profesionist a izbutit în sfîrșit să aranjeze grupul familial într-o poziție mai mult sau mai puțin demonstrativă față de ceea ce se poate zări în planul doi și trei. După o cuvenită pauză mă îndrept grăbit pe pod și ajung la grilajul de unde am și eu privilegiul de a privi de la depărtare cele două santinele cu căști și jambiere albe făcînd de gardă în fața aceleiași porți închise, cu streașina arcuită pe deasupra.

Mă uit îndelung, căutînd să-mi dau seama dacă îmi scapă vreun amănunt și nu zăresc altceva decît ce am mai spus. Mă întorc atunci la cei de lîngă mine, bărbați și femei, tineri și copii — toți privesc în aceeași direcție: spre poarta cu streașină arcuită. Mai stau o clipă și plec, și ajuns la celălalt capăt al podului, privesc înapoi.

Oamenii sînt tot acolo, dar de unde m-am oprit se zăresc siluetele arcuite ale acoperișurilor cu olane verzi, umbrele prelungi și albe ale pavilioanelor palatului, podurile desenînd grațioase curbe, pinii rari și cu coroanele ca niște pămătufuri răsfirate. O senzație vagă de simbolism kafkian mă încearcă, porțile mi se par acum nenumărate, fără sfîrșit...

A pornit să ningă întîi rar și apoi cu fulgi din ce în ce mai deși. E ceea ce se numește aici *hatsu-yuki* (prima ninsoare a iernii) și, singur în piața vastă a castelului imperial, am impresia că m-am rătăcit, întocmai ca în vechile legende, într-un

https://biblioteca-digitala.ro

tablou de Hokusai şi mă întreb cine să-mi spună drumul înapoi spre lumea lăsată dincolo de poarta Sakurada. . .

Într-alte zile

Am hoinărit pe străzile metropolei, pierdut printre mulţimile dinamice, de o forţă pe care o bănuieşti stăpînită şi care trebuie să fie enormă, am alunecat, în *monorail*, deasupra mării şi a antrepozitelor portuare, printre uzine şi uriaşe depozite petrolifere, am gonit pe autostrăzile înălţate peste o mare de acoperişuri şi poduri, peste labirintele liniilor de cale ferată şi peste fluviile de trecători, am străbătut gările vaste însufleţite de un furnicar de oameni, disciplinaţi şi grăbiţi, şi peste tot am simţit că această uriaşă mişcare urmează un ritm pe care nu-l pot decît intui, care îmi rămîne străin dar care nu mă nelinişteşte, nu mă copleşeşte ci, dimpotrivă, îmi împrumută ceva din energia lui vitală.

Aş fi vrut, şi nu ştiu de ce numai acolo şi nu altundeva, să mă duc la templul *Sengakuji*, unde sînt înmormîntaţi cei patruzeci şi şapte de *ronin* din povestirea lui Borges sau din faimoasa piesă *kabuki*: *Chishingura*. Mi s-a părut că în exemplara lor putere de a se plia împrejurărilor fără a pierde nimic din conştiinţa ţelului către care tind, rezidă explicaţia potenţialului acestei imense energii pe care altfel nu ţi-o poţi imagina canalizată spre fapte durabile.

Nu m-am dus la templul *Sengakuji* să mă închin lui Borges şi nici celor patruzeci şi şapte de *ronin*, în schimb m-am urcat pe platforma Turnului din Tokio şi de la uriaşa lui înălţime am simţit fiorul sinucigaşilor şi am coborît cît am putut mai repede. S-ar părea că e posibil totuşi ca în aceste vaste mulţimi de tot felul să fii şi singur şi să ai sentimentul unei atît de copleşitoare precarităţi, încît să nu te gîndeşti decît la ceea ce spun versurile unei vechi *choka*: « Da. Sîntem pe acest pămînt / Pămîntul nu e decît disperare şi ruşine. / Dar nu sînt o pasăre şi nu / Pot fugi de el ». Şi atunci singura cale e să încerci să te desprinzi şi să fugi totuşi de pe pămînt, căutînd pentru asta să capeţi « aripi ». Şi nu puţine sînt aceste încercări. Statisticile publicate uneori în presă sau diversele cercetări sociologice din Japonia sînt edificatoare.

Din înaltul cerului am coborît în adîncul pămîntului. Şi dacă la suprafaţă te izbea mai mult decît orice o anume ordine, în labirintul de străzi şi drumuri şi clădiri precum şi în mulţimile care le animau, aici te izbesc culoarea şi pitorescul. Desigur tunelurile metroului sînt nete, reci şi precise, ca şi reţeaua de gări subterane, de unde poţi ajunge în orice punct al oraşului. Imaginar, traseul liniilor de metro — şi e interesant să observi acest lucru pe orice hartă — e parcă o explicaţie logică a structurii marii metropole. Dar nu aici vei găsi nota de pitoresc, ci în nenumăratele aglomerări comerciale subpămîntene.

În apropierea gării centrale de cale ferată, sub pămînt, se află un mic tîrg comercial: *Daimaru*. Mic, trebuie desigur să înţelegi acest termen la proporţiile Tokio-ului. Nesfîrşite culuoare, care duc în toate sensurile, te poartă printr-o lume a infinitelor varietăţi de culori şi mărfuri din ţară ca şi din toate colţurile lumii: sute de magazine de mătăsuri şi perle, ivoriu şi argint, brocart şi piele de Cordova, bijutierii şi jaduri, miniaturi sculptate în lemn şi fildeş, un colţ întreg cu jucării animate (mişcarea acestor nenumărate obiecte mai mici sau mai mari e ameţitoare), aparate tehnice — televizoare de toate dimensiunile, magnetofoane, aparate de filmat, şi apoi un alt magazin cu kimonouri — de ceremonie, de interior, simple şi comode — *yukata* sau *hopi*, şnururi de catifea, suluri de mătăsuri speciale pentru brîul acela lat cu care se încinge mijlocul, *obi*, apoi fructe şi mirodenii din Orient, gravuri şi stampe, stofe şi confecţii, ceramică, fină şi delicat colorată, cosmetice şi dresuri orientale şi din Occident, şi, apoi, nenumărate produse din

https://biblioteca-digitala.ro

fibre sintetice, standuri încărcate de roade ale pămîntului și ale mării. Te plimbi și te rătăcești parcă printr-o expoziție a ingeniozității și a meșteșugurilor, în care domină un aranjament rafinat al culorilor și al volumelor. Și aici, poate, se vădește iar acest dar al japonezilor ; o subtilă orînduială în aceste labirinturi de fiecare zi, o anumită ordine a detaliului care, pentru ochiul european, nu este atît de vizibilă dar care, la o mai atentă observare, explică de ce aceste uriașe aglomerări de toate tipurile nu se transformă într-un vălmășag inform și strivitor.

De două ori aveam să verific această senzație în chiar aceeași zi. Era spre seară și mă îndreptam spre stația de metro Akasaka-Mitsuke. Se întunecase și am urcat pe pasarela care mă ducea spre stație. După un șir lung de trepte, m-am oprit o secundă, rezemat de balustradă și dintr-odată am fost orbit de un vîrtej de lumini care se scurgeau parcă dedesubtul pasarelei, pe deasupra capului meu și o porneau într-un fluviu fără de capăt înaintea mea. Apoi, întreaga imagine s-a reordonat: la diverse nivele deasupra mea se încrucișau două autostrăzi suspendate, iar dedesubtul meu treceau patru benzi de circulație — un torent continuu de mașini scînteia din mii de faruri. Am așteptat să văd, poate, cum acest torent avea să se oprească și brusc avea să coboare întunericul, acel întuneric dintr-un început, odată cu liniștea nemișcării și a nopții dintîi. Torentul de lumini a continuat însă, fără încetare, nepotolita-i goană spre neștiute ținte și vîjîitul mașinilor care părea să acopere totul s-a transformat într-un zgomot oarecum liniștitor, zgomotul nopților înfrigurate ale marelui oraș.

Mai tîrziu mergeam prin Ginza, cartierul constelațiilor artificiale ale metropolei, și unul din locurile cele mai pline de dinamism din oraș. Nu marile magazine Matsuzakaya, Matsuya sau Mitsukoshi cu imensele lor vitrine inundate în lumini, cu ascensoarele lor care lunecă strălucitoare de-a lungul clădirii asemeni unor lente mișcări de stele, mă făceau să revin la vremea încîntărilor naive, ci necontenita transformare a culorii în mișcare, și a mișcării în lumină, care se petrecea undeva, la o înălțime care nu era a cerului, dar care era un alt cer coborît în fiecare seară deasupra Ginzei. Clădirile de pe această nu prea lungă stradă, care nu știu cum vor fi arătat în timpul zilei, se schimbau în fiecare clipă, se roteau, se coborau sau se înălțau fără ca să-ți dai prea bine seama cum. Fascicole imense de lumini albastre, roșii, verzi, ca într-un joc de Vasarely, interpretat în maniera japoneză, schimbau contururi, desenau litere sau linii, mereu mișcătoare, alcătuind de fiecare dată alte imagini și alte figuri geometrice. Și nu mai puteai fi atent la virtuțile sau numele produselor care apăreau și piereau în fulgerări de-o clipă pe ecranele aruncate pe cerul Ginzei, mistuit de constelațiile de neon, fiindcă erai incapabil să fii altceva decît privire și lumină într-un cer fără răsărit și apus, fără stele și noapte.

Privisem în alte nopți și în alte înserări, luminile Broadway-ului și ale Hollywood-ului, întîrziasem de atîtea ori în Times Square sau în Piccadily Circus, și, poate, cu aceeași încîntare naivă văzusem cum apar sau dispar cupe de șampanie, cum se dau peste cap iepuri și cum se închid sau se deschid umbrele sub o ploaie de stropi de lumină, fusesem îndemnat să beau Coca Cola, sau să folosesc nu mai ceasurile Bulova . . . Privisem toate aceste miracole de culoare albastră, roșie, verde sau violetă și așteptasem jerbele de lumini să se deschidă asemeni unor curcubee, anunțîndu-mă că de aci înainte totul va fi bine dacă mă voi asigura la Lloyds, dar în clipa următoare se făcea întuneric și totul devenea precar ca într-o poveste cîrpită cu știri din ziarele de-acum o săptămînă . . . În Ginza, de data aceasta, am crezut poveștile pentru că nu povesteau nimic și nu eram îndemnat să fiu altceva decît privire și lumină sub un cer fără miracole . . .

În nu știu care zi . . .

Parcul Ueno se înalță pe un rînd de trepte de piatră largi și monumentale. Din capul scărilor se zăresc șinele stației de cale ferată apropiate și trenurile de centură

https://biblioteca-digitala.ro

care circulă cu frecvența unor tramvaie. Peroane care se întretaie într-un păienjeniş de destinaţii şi direcţii, nimic însă nu evoca nostalgia plecărilor sau a depărtărilor. Prin parcul cu aleile riguros delineate, puţină lume. Doi tineri, probabil studenți, fata cu bandajul de tifon, ca o mască, care-i acoperă gura şi nasul, trec spre o apropiată şcoală de artă. Deşi sînt îmbrăţişaţi, nu au nimic din exuberanța gesturilor sau izbucnirilor fireşti vîrstei.

O statuie, uşor grotescă, a unui războinic cam greoi şi gras cu un căţel care-l însoţeşte, slăveşte memoria unui glorios general din clanul *Satsuma*, acolo sus pe postament, într-o indiferență blazată.

Lumina încenuşată a după-amiezii accentuează liniile de stampă ale parcului. Există o stilizare a decorului, un desen străveziu al întregului spaţiu de verde şi de cenuşiu, tufişuri care *amintesc* mai mult decît *sînt*, o oglindă de apă pe care două lebede albe-cenuşii alunecă graţios şi pictural — care vorbesc mai mult de o imitare a naturii decît de o încercare de a constitui aici un colţ de natură — parcul are aproape 90 de hectare.

O caracteristică trăsătură a vieţii japoneze e înclinarea de esenţializare a lumii fenomenale, de căutare a ceea ce este absolut în tranzitoriu, a căii de comunicare cu acest permanent al existenţei, aşa cum se manifestă în aspectele lui chiar cele mai obişnuite. Bănuiesc că tot aici trebuie să aflăm şi cauza persistenţei ceremonialului în viaţa japoneză.

Fără îndoială că multe din formele ceremoniale ale vieţii sociale s-au păstrat şi din alte cauze — politice, economice, istorice, — dar, în principal, ceremonia şi ritualul care o defineşte pot da o mai mare certitudine a ajungerii la această esenţă a vieţii care trece. Este marea virtute a modelului asupra realului, realitatea fiind tranzitorie, modelul va fixa esenţialul ei. În toamnă trebuie să admiri luna, în primăvară cireşul, în iarnă prunul, mai bine zis floarea de prun care înfruntă neaua. Cînd se serveşte ceaiul, potrivit ceremoniei *chanoyu*, participanţii au, la fiecare fază a complicatei operaţii care se desfăşoară în faţa lor, un anume moment în care trebuie să admire şi să-şi arate această admiraţie pentru vasul sau instrumentul folosit în acea etapă. Luptele cele mai sîngeroase între samurai trebuiau să se desfăşoare după anumite reguli, convenţia fiind o garanţie a dezvăluirii esenţialului pe care fiinţele prea grăbite sau superficiale nu ar avea răgazul să-l poată percepe.

La fel grădinile sau parcurile au fiecare o anume semnificaţie care guvernează întreaga lor alcătuire. Şi aici se produce de fapt o încercare de a fixa într-un spaţiu mai restrîns sau mai larg caracteristicile esenţiale ale naturii, nemărginită şi infinită în înfăţişări. O grădină japoneză trebuie să aibă de obicei, chiar în miniatură, un deal, un lac, stînci, o anume dispunere a verdeţii (copaci sau flori) şi de cele mai multe ori lanterne de piatră, simbolizînd pe cei morţi sau adoraţia zeilor şi a spiritelor. În locuinţe sînt alcovuri care cuprind o « grădină» cît o foaie de ziar. Nu e pasiunea pentru miniatural care o face să existe, ci e tendinţa de a ajunge în acest fel la comunicarea în efigie cu natura, cu absolutul conceput în termenii cotidianului aşa cum exista el în timp.

Mă îndrept spre o alee, mărginită de lanterne de piatră şi clopote de bronz înnegrite de vreme şi care nu arată a fi sunat vreodată. Tineri, care par a fi îndeplinit un ritual, vin dinspre un templu ale cărui porţi vopsite în ocrul acela roşiatic, caracteristic lăcaşurilor *shintoiste*, pun o pată de culoare în cenuşiul luminii de după amiază. Templul, e vorba de fapt de un sanctuar închinat memoriei primului *shogun* din familia Tokugawa, Yeyasu, dăruit după moarte cu un nume care sună foarte sonor şi uşor preţios: *Tosho Daigongen*, ceea ce înseamnă cu o perifrază deajuns de lungă: încarnarea care luminează răsăritul, a lui Bodhisattva. În faţa porţii sînt cîteva maşini

https://biblioteca-digitala.ro

automate cu un contur care amintește vag forma unei pagode. Mă apropiu și un tînăr care a apăsat pe maneta mașinii scoate un sul foarte subțire de hîrtie. E un fel de « planetă». Ca destinul să se împlinească, — aici nu mai sînt folosiți papagali sau șoricei albi, cu mașina e mai simplu — trebuie să pui acel sul minuscul de hîrtie pe una din crengile rare ale pomișorilor din curtea templului. Vîntul le va desface și în felul acesta ceea ce e scris acolo va fi purtat mai departe, către ținta necunoscută pe care trebuie s-o atingă rîndurile vaticinatorii. Abia acum zăresc peste tot fluturașii aceia de hîrtie fîlfîind în vîntul subțire al iernii printre ramurile despuiate. Mă duc spre una din mașini, care-ți debitează destinul pentru cîțiva *ieni*, și apăs și eu pe manetă. Sulul de hîrtie e plin de șiruri verticale de ideograme care alcătuiesc un desen fin și capricios. Gîndind că numai așa îmi poate fi destinul, neștiut și nedescifrat, agăț sulul de hîrtie de o ramură și mă rog vîntului de iarnă să-l desfacă și să-l ducă spre primăvară . . .

După cît se pare, după acest ritual îndeplinit pot intra în sălile largi și cam pustii ale muzeului de artă. Încăperile sînt spațioase, reci și cu o lumină cam incertă — mai tîrziu aveam să-mi dau seama că e intenționată spre a oferi obiectelor din vitrine și tablourilor acea aură de detașare și ireal necesară — și pașii mei sună cam prea tare. Arta japoneză, aceea a arhitecturii ca și a obiectelor artizanale expuse în muzeu construiesc nu o natură secundă oferită privitorilor ci o ipostează, sugerată ca o posibilitate a esențialității vizibilă în variate și multiple aparențe.

Firește, în fața tuturor acelor tablouri în care o sensibilitate caligrafică sugera privirii părelnice și totuși foarte vii făpturi și întîmplări sau cobora pe pînză, pe lemnul lăcuit sau pe hîrtia preparată cu un mare rafinament al compoziției și al texturii un principiu sacru sau un simbol, m-am străduit să fiu cît mai puțin sumar. (Nu aveam prea multă vreme — ca întotdeauna atunci cînd scrii ilustrate). Fără grabă am întîrziat prin sălile dedicate vechilor școli: *Tosa*, *Summiyoshi* cu portretele lor realiste desenate cu o condensare a mișcării sau a schimbării de o mare puritate, prin fața peisajelor care vorbesc de un loc ideal unde se poate participa la spectacolul naturii, într-o comuniune și comunicare aproape ca în doctrina *zen*, prin fața picturilor de mai tîrziu a lumii care trece, așa numita școală *ukyo-e*, pe lîngă podurile care trec peste o umanitate foarte reală dar evocată ca o rețea fină de mișcări ale lui Hiroshige, sau pe lîngă crestele înzăpezite ale muntelui Fuji, singurul drum către cer, din tablourile lui Hokussai . . .

Cînd am ieșit din muzeu se însera și parcul părea să fie, într-adevăr, acea ambianță necesară contemplării și meditației de solitudine și pace, intenționată probabil de constructorii lui.

Am coborît treptele de piatră și m-am îndreptat spre una din străduțele învecinate, spre stația de metrou. Luminile crude ale vitrinelor de pe acea stradă, panourile uriașe deasupra unor intrări, fotografiile din vitrine făceau reclamă unor filme de violență și de dezlănțuire brutală a instinctelor. Nu am putut descifra titlurile filmelor, dar fotografiile și panourile publicitare erau mai mult decît elocvente.

Cîțiva pași doar și mă îndepărtasem de Ueno, în fapt, ca de o altă lume.

Pe autostrada care duce la aeroport, o pistă largă de beton, la ora aceea foarte aglomerată, înaintam cu greu pe lîngă marginea mării. Treceam peste case, magazii și uzine. La o curbă răsare în fața mașinii, urarea tîrzie acum, cocoțată pe acoperișul unei clădiri mai înalte: *Welcome to Tokio*, dar nu trec nici cîteva clipe și zăresc pe partea cealaltă a acoperișului: *Good bye and come again*.

Alunecăm pe marginea apei și din nou, la acest țărm, mă pregătesc să mă închin imensității oceanului care mă așteaptă.

https://biblioteca-digitala.ro

Viaţa cotidiană

După ce trăisem mai cu seamă la Paris din 1950, m-am reîntors în patrie în vara lui 1966. Sosit cu avionul de la Moscova la Habarovsk am luat transsiberianul pentru Nahodka.

Siberia sudică, în august, era frumoasă, verde și chiar înflorită; nimic n-o făcea să semene cu ceea ce îmi închipuisem. La Nahodka m-am îmbarcat pe un vapor sovietic. A doua zi, traversam strîmtoarea dintre Hokkaido (insula din nord) și Houshu (principala insulă a Japoniei) părăsind verdele mării pentru albastrul intens al Oceanului Pacific. Pacificul era agitat; zăream în depărtare lanțurile munților de pe coasta japoneză scăldați în ceață, în timp ca micile vase ale pescarilor purtind insemnele japoneze se legănau pe mare.

Peisajul acesta cu adevărat japonez îmi strînse puțin inima, avînd sentimentul de a ajunge la capătul Occidentului. Insulara Japonie... Din această cauză, la Tokio ori la munte, mi se întîmpla să simt uneori în aer mirosul mării, şi ştiam că locuiesc pe o insulă.

La începutul reîntoarcerii mele la Tokio, am încercat să mă adaptez la viaţa japoneză: nu fără dificultăţi, resimțind un soi de nelinişte . . . Natura este violentă în Japonia. În fiecare an, vara, taifunurile venind din Sud se abat asupra insulelor noastre. În vremea ocupației, taifunurile acestea purtau nume de femei americane, Kitty sau Catherine, şi unele, foarte aprige, devastau regiuni întinse. Astăzi ele sînt numerotate, taifunul 24 de pildă, adică al douăzecişi patrulea din an. Cînd se anunță un taifun trebuie să renunți la orice plimbare sau la vreun proiect de călătorie. Ni se întîmplă chiar să închidem obloanele în plină zi. O ploaie torențială se prăvălește, inundînd micul bazin din grădină cu o iuțeală stupefiantă; vîntul zmulge și învîrtejește florile și frunzele și se aud pe străzi firmele de fier rostogolindu-se. În general taifunurile lovesc regiunile sudice ale insulelor Kyushu ori Shikoku şi apoi urcă spre Nord. Un prieten care locuieşte la Kyushu mi-a spus că el are o barcă prinsă sub streaşina casei. Cu mulţi ani în urmă, am fost de faţă la ţară la o adevărată scenă de « sfîrşit de lume». Niciodată n-am văzut atîta apă căzută din cer, ca și potopul. Salteaua patului meu era atît de îmbibată că aveam impresia că trăiesc într-o casă pe fundul apei. În grădină arbori colosali fuseseră dezrădăcinați . . .

În epoca Edo-ului (astăzi Tokio), incendiile din capitală erau celebre, și oamenii mergeau să le privească. Cu excepția cartierelor din centru construite în beton și oțel, locuințele sînt în genere ceea ce occidentalii numesc « locuințe de lemn și hîrtie». Aceste case se aprind în zece minute. Iarna, cînd suflă vîntul dinspre Nord, încolțește teama de incendii. Deseori noaptea mă trezesc sirenele pompierilor şi hărmălaia cîinilor. Stînd în pat mă întreb: « e aproape?», ascult cîtva timp, dar ajutat de obişnuinţă, sfîrşesc prin a readormi. Într-o dimineață am citit în jurnale că fuseseră șaizeci și două de incendii peste noapte.

Cîteodată nopţile mele sînt de asemeni tulburate de cutremure. Ieri au fost trei, dintre care două de gradul 4. Cînd ceva începe să se clatine puţin mai tare, mă scol şi mă refugiez lîngă vreun dulap sau alături de pat. În copilărie bunica mi-a spus ce trebuie să faci în momentul unui mare cutremur şi după ce pot fi recunoscute cele mai periculoase. S-a spus mereu că acestea se repetă ciclic la fiecare cincizeci sau șaizeci de ani. Cînd te gîndești că ultimul mare cutremur la Tokio (a făcut nouă-

https://biblioteca-digitala.ro

zeci de mii de victime, cea mai mare parte arşi de vii) a avut loc în 1923, te cuprinde neliniştea.

Trăim pe un sol fierbinte din care ţîşnesc pretutindeni izvoare calde. Există un cătun japonez al cărui pămînt e în întregime negru iar izvorul fierbinte, brun, ca sucul de soia. În permanenţă, noi japonezii, simţim, conştient sau nu, prezenţa violentă a naturii. Un turist japonez care se dusese la Opera din Paris să vadă *Indiile galante* adormise sfîrşit de oboseala călătoriei. La scena exploziei, s-a deşteptat, cuprins de panică, strigînd: « Cutremur» !

Eram, într-o seară, într-un bar la al 13-lea etaj al unui building din Tokio privind miile de scînteieri ale neonului şi farurile maşinilor cum se încrucişau. Brusc simţii ca o ameţeală; buildingul se clătina tăcut în întuneric. În acel moment, toate casele din Tokio, oraşul şi cei unsprezece milioane de locuitori se cutremurau.

La Tokio ziua începe către orele 5. Se aud pe străzi distribuitorii pe biciclete lăsînd sticlele cu lapte la fiecare poartă. Le urmează distribuitorii de ziare; de multe ori, băieţii aceştia sînt studenţi de condiţie modestă care muncesc pentru a-şi plăti studiile, întrucît există numeroase universităţi particulare şi taxele sînt ridicate. În general, familiile din clasele de mijloc sînt abonate la două cotidiene, japonezilor plăcîndu-le mult să citească, fapt ce explică existenţa unei cantităţi copleşitoare de publicaţii. Spre orele 6, servantele cu şorţuri albe, dantelate, încep să ridice jaluzelele, să deschidă porţile interioare care înconjoară casele japoneze, apoi se aud copiii exersînd la pian înainte de a merge la şcoală. La Tokio, jumătate din familiile burgheziei mijlocii posedă un pian. Este, de asemeni, ora cînd se aude la radio emisiunea de gimnastică pe care japonezii o urmăresc cu conştiinciozitate, căci ei au cultul sportului şi al sănătăţii. Toamna şi iarna, pe la ceasurile 11 dimineaţa şi către 9 seara, se aud trecînd pe stradă vînzătorii ambulanţi care oferă în gura mare un fel de gulii dulci prăjite pe piatră fierbinte. Vara, le ia locul vînzătorul de peşti roşii. La sfîrşitul după-amiezii, mai precis spre 16,30, ora cînd încep pregătirile de masă (principala masă se ia la orele 18), e rîndul vînzătorului de *tophu* (turte de soia) să-şi facă auzită trompeta. Asta îmi aminteşte de copilărie, cînd toţi aceşti vînzători, ducînd pe umeri grelele lor cobiliţe, erau astfel îmbrăcaţi că puteai să le recunoşti de la întîia aruncătură de ochi specialitatea ca şi treapta lor socială. Astăzi poartă un pantalon şi o cămaşă albă şi vin cu camioneta proprie.

În perioadele cînd au loc alegeri, maşini înarmate cu difuzoare se răspîndesc prin cartierele de locuit încă de la 7 dimineaţa, chiar şi duminica. « Sînt cutare reprezentant al cutărui partid, îmi cer scuze că vă deranjez atît de devreme . . .» Apoi ni se oferă, înregistrate pe bandă, declaraţii de scriitori sau vedete susţinînd un candidat ori altul. Cum televiziunea este foarte răspîndită, aceste vedete se bucură de o mare popularitate. În 1967, mai multe asemenea vedete, între care un cîntăreţ şi un şansonetist, şi-au pus chiar candidatura pentru Camera Superioară obţinînd un număr considerabil de voturi.

Un artist, un scriitor sau ceea ce se numeşte un « om de cultură » este curent solicitat telefonic din partea editorilor şi a presei (telefonul este extrem de răspîndit: poţi chema de oriunde, chiar din rapidul Tokio-Osaka care parcurge 562 km. în trei ore şi zece minute, sau de pe vaporul care traversează marea interioară, iar pe străzi poţi vedea pretutindeni telefoane roşii şi japonezi grăbiţi să le utilizeze).

Pentru că se tipăresc un număr incalculabil de reviste, chiar cei ce nu sînt eseişti de profesie, de exemplu, cîntăreţi sau stele de cinema, preşedinţi de companii, savanţi, profesori, creatori de modele, cosmeticieni, etc. toţi au prilejul să scrie. Cînd un editor vrea să ceară un articol, o carte ori o traducere de oarecare importanţă, vine la domiciliu. Cîteodată, se prezintă şi doi şi trei ca să discute « afacerea». Noi avem obiceiul să oferim ceai cu mici prăjituri oaspeţilor, la orice oră din zi.

https://biblioteca-digitala.ro

în casele artiştilor şi scriitorilor celebri, femeile sînt acelea care se grăbesc să răspundă la telefoane şi să pregătească ceaiul.

După-amiaza se termină devreme, căci seratele, dineurile, reprezentațiile de teatru şi concertele încep la orele 17. Tokio străluceşte sub luminile neonului multicolor ascunzîndu-şi mizeria şi praful, iar oamenii se revarsă pe străzi. Bărbatul japonez, grijuliu să-şi păzească demnitatea în timpul zilei, abia dacă priveşte femeile, dar odată cu luminile serii şi cîteva pahare de *saké* (alcool din orez) se metamorfozează rapid şi devine mai spontan. În afara barurilor și a cîtorva restaurante, totul se închide către 9,30. În cartierele de locuit, la 8 seara ai impresia că ar fi ora 11 noaptea. Cîtă deosebire față de serile de vară pariziene ! În Japonia, apusul este scurt chiar vara și noaptea cade brusc, mai întunecată decît în Europa, fără stele și fără lună.

Noaptea la Paris, n-am încercat niciodată în apartamentul meu acest sentiment de nesiguranță pe care l-am regăsit în Japonia. Îmi plac asemenea camere despărțite prin panouri de carton de un rafinament ales, însă un astfel de tip de arhitectură, vai !, nu-ţi îngăduie să ai o viaţă particulară completă. În provincie şi la ţară mai ales, familiile trăiesc mai totdeauna sub acelaşi acoperiş şi îmbrățișările discrete ale tinerelor cupluri se consumă în întuneric şi în tăcere.

Occidentalii trebuie să-şi imagineze «Japonia modernă» mişunînd de oameni energici. Dar, cu excepţia orelor de afluenţă, cînd Tokio este invadat de o adevărată mare umană, realitatea este destul de diferită. În autobuz, în trenuri, în sala congreselor şi cîteodată chiar la conferințe de presă, se văd tineri şi tinere somnolînd. Să fie din pricina surmenajului, a relelor condiții de locuit care îi obligă pe oameni să călătorească mult timp? A climatului sau poate a subalimentării voite?

Într-adevăr, japonezul mănîncă extrem de puţin; şi asta nu totdeauna din economie, deşi salariul său este în genere de două ori mai mic decît al unui francez, iar hrana destul de scumpă. Nu poţi mînca în stil franţuzesc, cu alte cuvinte — cel puţin o bucată de carne pe zi. Şi încă trebuie să te mulţumeşti cu porc sau găină : boul este aproape de două ori mai scump decît în Franţa. Excelent este peştele, însă pentru o ţară înconjurată de ape, preţurile sînt prea ridicate.

Totuşi Tokio, acest monstruos oraş unde foiesc unsprezece milioane de locuitori, unde funcţionează mii de uzine, unde camioane supraîncărcate se încrucişează fără încetare, Tokio respiră un anume farmec. Se manifestă aici o gentileţe dezinteresată. Micii comercianţi, vînzătorii, toţi oamenii cu care vii în contact în viaţa de zi cu zi, sînt familiari, spontani şi de o bunăvoință delicată. Dacă vreodată japonezii sînt rezervaţi şi prudenţi, este numai din teama de a nu jigni pe celălalt. Din nefericire, occidentalii văd aici numai ipocrizie. Trebuie să recunosc că reacţiile lor, procedeele lor, felul lor de a vedea îmi par uneori puţin raționale, cel puţin în sens occidental, şi mă deconcertează. Cu toate acestea, nu-mi pot reţine emoţia dinaintea acestei vieți japoneze niţel anarhice, amestec de ultra-modernism şi de tradiţii milenare. S-ar putea, de altminteri, ca tocmai acest contrast violent să-i facă farmecul, această insolită vecinătate a celei mai moderne tehnici cu nenumăratele ei produse, alături de obiectele fabricate de mici meseriaşi sau cîteodată de ţărani : ceramici, fel de fel de improvizaţii din hîrtie, felinare, sculpturi în lemn, pene, lucruri modeste şi simple, mărturii ale rafinamentului şi sensibilităţii estetice proprii unui străvechi popor, numai de ţărani pînă nu de mult.

https://biblioteca-digitala.ro

KATO SHUICHI

Probleme ale scriitorilor japonezi de azi

În Japonia tradițională, sub dictatura Samurailor, principala sursă de inspirație a scriitorilor a fost conflictul dintre rigoarea codului confuceean și viața sentimentală individuală. Codul etic, suveran, exterior individului, constituia « obligațiile raționale», pe cînd viața sentimentală a individului, comandată de pasiuni iraționale și neautorizate, alcătuia ceea ce se denumea, cu dispreț, « simțămintele firești». Bunăoară, în teatrul Kabuki, majoritatea intrigilor era întemeiată pe acest conflict care ducea fie la sacrificarea « simțămintelor firești» pe « altarul» obligațiilor raționale, fie la auto-distrugerea tragică a eroului (sau a eroinei) încăpățînat legat de pasiuni contrarii obligațiilor sale. Nici o victorie a simțămintelor firești nu era cu putință într-o societate unde obligațiile raționale constituiau structura instituțiilor sociale, fie că erau orizontale (familie, sat, feudă) sau verticale (sistem ierarhic strict). În adevăr, sentimentele individului nu puteau să biruie cînd intrau în conflict cu Codul moral public, fără să pună în discuție sistemul social în ansamblul lui. Dubla sinucidere în teatrul Kabuki nu era expresia unei sfidări, ci un gest auto-distrugător traducînd dimpotrivă acceptarea completă a valorilor timpului.

În Japonia modernă, « simțămintele firești» își capătă legitimitate sub influența conceptelor individualiste ale Occidentului: scriitorii Meiji cer atunci ca emoțiile individului să aibă locul ce li se cuvine, punînd adesea în discuție valorile morale ale lui Confucius. Numeroase romane și nuvele din această epocă se inspiră din lupta individului încercînd să se elibereze de sub jugul tradițiilor familiale. Operele lui Shimazaki Toson sau ale lui Shiga Nasya sînt exemple caracteristice ale acestei tendințe. Conflictul nou, spre deosebire de conflictul dintre « obligațiile raționale» și « simțămintele firești», făcea să se înfrunte idei vechi și noi, dar nu mai constituia o sfidare a societății în ansamblul ei. Scriitorul din perioada Meiji, care contesta confucianismul în viața familială, era gata să se adapteze atît cu oligarhia birocratică a guvernării Meiji cît și cu micuța comunitate căreia îi aparținea și în care se simțea în siguranță. Această comunitate micuță nu mai era desigur pentru el satul sau feuda, ci un fel de cerc literar separat de restul societății. Acești feciori de proprietari agricoli sau membrii ai aristocrației urbane care doreau să cucerească dreptul de a trăi ca indivizi, nu-și părăseau familiile decît pentru a se contopi într-un alt grup cu norme mai puțin rigide, dar care impunea și el conștiința grupului individului ce căuta să-și asigure independența. Dacă scriitorii din perioada Tokugawa își exprimau revolta împotriva codului moral confuceean descifrînd iubiri tragice, revolta lor atrăgînd după sine în mod necesar un dezacord cu familia, satul sau un anumit mediu urban — cei din perioada Meiji n-au ostenit povestind istoria unor tineri care își limitau contestarea valorilor morale tradiționale la cercul lor familial; ierarhia acestei societăți birocratice nu era pusă în discuție, nici caracterul specific al conștiinței de grup. În această privință, scriitorul japonez nu s-a schimbat mult din perioada Tokugawa, cel puțin nu atît de mult cît presupun în mod obișnuit majoritatea istoricilor literaturii moderne din Japonia. Au existat firește excepții, dar au fost de asemenea și în Japonia premodernă.

---

* LES TEMPS MODERNES, nr. 272, februarie 1969, p. 1480—1490

https://biblioteca-digitala.ro

Reforma instituţiilor de după război şi prosperitatea industrială ce i-a urmat au făcut ca scriitorii de azi să trăiască într-un mediu social nou, în situaţii noi şi prin urmare în faţa unor probleme noi.

Structurile sociale, pe de o parte, s-au schimbat profund; în numeroase instituţii sistemul ierarhiei stricte s-a prăbuşit sau e pe cale de dispariţie, mai ales în familiile de tip patriarhal. În acest context, prosperitatea industrială a dat naştere unei anumite societăţi de massă, întemeiată pe principii egalitare. Dimpotrivă, structurile orizontale au păstrat aceleaşi forme tradiţionale: grupuri fracţionate juxtapuse (organisme, cel mai adesea) în care toţi membrii se integraseră lăuntric. Cele două aspecte ale societăţii japoneze actuale — societatea tradiţională şi societatea de massă industrializată — nu sînt incompatibile. Dimpotrivă, tradiţia sporeşte caracterul uniform al massei în care individul este cu uşurinţă copleşit. Nu putem să ne aşteptăm de la un individ înglobat într-un grup să reziste la conformismul provenit din toate modurile de perfecţionări electronice şi metode de organizare. Deci ne aflăm în prezenţa unei societăţi egalitare, neindividualiste, dirijată de o oligarhie născută din tripla alianţă dintre partidul conservator, maşina birocratică şi lumea marilor afaceri. O numim « egalitară», deoarece randamentul industrial se bazează pe recrutarea personalului şi promovarea lui ţinînd seama de merit. [1] « Ne-individualistă», nu pentru că industrializarea a discreditat pe individ, ci fiindcă valoarea tradiţională ataşată de proprietate a supravieţuit dezvoltării industriei, şi, poate, a dat un răspuns problemelor pe care le punea industria. Totuşi pentru scriitori, nu mai este o comunitate căreia îi pot aparţine şi unde se pot simţi în siguranţă, dacă nu din punct de vedere economic, cel puţin psihologic. Cercul literar, — format din scriitori, critici, redactori care lucrau pentru un public restrîns de iniţiaţi, — a dispărut. În locul lui, uriaşa maşină a presei cotidiene şi hebdomadare şi marile edituri au început să domine treptat piaţa. Astfel, tirajul unei reviste literare care se ridica înainte de război la circa o mie de exemplare, numără acum zeci şi uneori sute de mii de exemplare. Alegerea scriitorului contemporan este deci următoarea: sau se conformează gustului massei, pe care maşina jurnalistică o modelează de altminteri în parte, sau rămîne singur în această massă, deasupra învălmăşelii, în faţa ansamblului problemelor timpului.

Teoriile individualiste neputîndu-se integra niciodată în mentalitatea japoneză, nu-i de mirare că un conformism al societăţii de massă a înlocuit într-o mare măsură conştiinţa grupului scriitorilor. De aici a rezultat comercializarea literaturii de după război. În fiecare an, asistăm la o înflorire de romane şi nuvele ale căror teme diferă, dar care nu se deosebesc deloc prin stil şi traduc o viziune identică despre lume. În fiecare an, vedem ivindu-se noi scriitori ale căror succese sînt condiţionate direct de gradul de conformism al juriilor care decern premiile literare, indirect de judecata editorilor şi, în plus, de oarecari calităţi ce le asigură o vînzare rapidă pe piaţă. Cînd literatura devine un obiect de consum, în cazul cel mai bun o marfă neperisabilă, el, scriitorul, se transformă într-o persoană care amuză. Un mare număr de scriitori apar frecvent la televiziune pentru a comenta subiecte precum arhitectura modernă, ambuteiajele, Tratatul de securitate, Gărzile roşii sau minijupa, subiecte pe care n-au niciodată răgazul să le studieze serios. Comentariile lor sînt făcute pentru a fi auzite — se înţelege de la sine — şi pentru a fi uitate curînd, ca şi scrierile lor, ca orice obiect de consum. Aceşti scriitori trebuie, deci, în fiecare împrejurare să atragă atenţia publicului prin ziare sau televiziune, pentru a-i aminti numele lor;

---

[1] Ceea ce evident nu este tradiţional în această ţară, dar nu-i nici complet străin tradiţiei. De pildă, în armata imperială, sistemul ierarhic extrem de strict era egalitar, în sensul că promovarea în armată nu era condiţionată de condiţia socială în afară de armată (n. aut.)

https://biblioteca-digitala.ro

doar în acest mod operele lor se pot deosebi de acelea ale unor autori necunoscuți. Cu cît scriu mai repede, cu atît sînt uitate mai repede. Pe de altă parte, editurile învestesc sume uriaşe pentru non-valoarea unui număr restrîns de autori. Acești autori, și numai ei, se bucură excesiv de favoarea publicului. Astfel, cei mai mulți scriitori sînt condamnați să scrie prea mult sau prea puţin; să lucreze la două sau trei romane în acelaşi timp pentru diverse periodice, sau să-și cîştige meschin existența predînd în numeroasele colegii şi universități din Japonia; într-un cuvînt, să fie « vedete» sau să lucreze la « negru ».

Totuşi, sînt unii care au rezistat şi rezistă la presiunea mercantilismului, ceea ce se vede clar în scrierile lor. Din această luptă împotriva organismelor comerciale rezultă adesea o atitudine de ostilitate faţă de tot ce e organizat, îndemnîndu-i în unele cazuri să refuze cu încăpăţînare participarea la cutare sau cutare problemă politică sau socială. Pe de altă parte, un asemenea resentiment faţă de ce-i comerţ dă naştere adesea unei aversiuni împotriva massei, sau chiar contra societăţii egalitare strîns legată de această civilizaţie a comerţului. Astfel, unii dintre ei, îşi limitează din nou domeniul la studiul individului, subiect favorit al scriitorilor japonezi din perioada Meiji. Problemele lor nu mai sînt totuşi aceleaşi; codul moral confuceean şi-a pierdut puterea de constrîngere; fiecare are dreptul să hotărască asupra destinului său într-o lume unde ordinea valorilor tradiţionale a fost profund zdruncinată. Astfel unii din aceşti scriitori, neţinînd seama de prezent, caută sursele de inspiraţie în trecut, înainte de perioada de tranziţie, înainte chiar de Kabuki, şi iau drept cadru societăţi mai vechi, precum Curtea aristocratică de la Heian sau clanurile războinice ale epocilor Kamakura şi Muromachi, cînd curajul şi isteţimea unui individ îi hotărau soarta. Astfel Tanizaki Junichiro a tradus în japoneza modernă pe Contele de Genji, iar subtila sensibilitate estetică a poemelor de la Curtea din Heinan impregnează încă povestirile lui Kawabata Yasunari. . .

Scriitorii japonezi au ajuns la un tip de experienţă senzuală, apropiată de extazul treaz, în care individul poate să uite tot ce nu e intensitate a vieţii sau a frumosului. Istorisirile care evocă momentele unei asemenea experienţe, tezele ce fac din aceste momente apogeul vieţii rămîn fidele spiritului japonez, care — prin tradiţie — tinde să accepte lumea aşa cum este, să se bucure de viaţă în fiecare clipă, numai fiinţa fiind angajată. Dacă războinicul trăieşte cu adevărat în inima bătăliei n-are însemnătate scopul bătăliei.

Tradiţionalistă sub raport filozofic, conservatoare în toate implicaţiile ei sociale, o asemenea literatură poate cunoaşte succesul, chiar pe o piaţă saturată de opere scrise în grabă, căci dăruieşte publicului ceea ce alte genuri n-ar şti să-i ofere: căutarea sinceră a sensului vieţii pentru individ. Ceea ce era împotriva spiritului mercantil sfîrşeşte astfel prin a deveni o valoare comercială.

Artiştii-scriitori se află într-un anumit fel deasupra murdăriei realităţilor politice, pretinzînd că rămîn « neutri» într-o societate divizată. Termenul « neutru» poate dealtfel avea două înţelesuri foarte deosebite. Pe de o parte, poate să nu implice

https://biblioteca-digitala.ro

nici o judecată critică despre problemele timpului, neutralitatea nefiind atunci nimic altceva decît acceptarea *statu-quo*-ului: dacă situația prezentă nu este nici bună nici rea, de ce ai vrea s-o schimbi? Pe de altă parte, cuvîntul « neutru» poate să însemne o atitudine mediană între cele două părți, și în acest caz neutralitatea nu-i deloc diferită de oportunism. Astfel în societatea japoneză de după război, cînd puterea aluneca treptat spre dreapta și opoziția de stînga ocupa mereu cam aceeași poziție, punctul median alunecă de asemenea spre dreapta. Cu alte cuvinte, a păstra o atitudine medie implică o alunecare într-o direcție dorită de putere. În conjunctura politică actuală a Japoniei, o neutralitate conștientă este aidoma cu o atitudine conservatoare inconștientă.

În societatea japoneză de astăzi, există incontestabil un număr impresionant de factori care ușurează manevrarea opiniei publice în favoarea *statu-quo*-ului: astfel, puterea mijloacelor de comunicație de massă, absența unei tradiții individualiste, un sentiment latent de naționalism în massa care tinde spre conservatorism, rapiditatea expansiunii industriale, care stîrnind o poftă nesățioasă pentru *gadget*-uri deturnează atenția poporului de la problemele sociale fundamentale etc.

Dar conservatorii, la fel cu cei ce aparțin extremei drepte, au de soluționat o problemă nouă ce nu exista înainte de război: cu cît ațîță naționalismul în massă, cu atît riscă să încurajeze în același timp dorința unei politici externe independente, ce n-ar putea să fie compatibilă cu actuala politică a alianței militare. Un naționalism intens dă naștere la tot atîtea frustrări ca și conservatorismul. Firește că una din condițiile fundamentale ale prosperității economice este propagarea constantă a dorinței de a consuma, nu satisfacția ce o produce consumarea. Dar asta nu-i totul.

Poporul japonez are față de tot ce-i militar, și mai ales cu privire față de armele nucleare, o ostilitate intensă, evident din cauza dezastrului provocat de regimul militar din ultimul război. Acesta-i sentimentul popular cel mai tenace. Iată de ce *leadership*-ul conservator n-a reușit pînă acum admiterea fățișă a armelor nucleare pe teritoriul japonez (cu excepția Okinawei.) Totuși, guvernul a putut reconstitui o parte din forțele sale armate, ceea ce a creat o oarecare neliniște a populației.

Astfel, paradoxal, poporul japonez este în același timp o massă docilă, pe care o manevrează după voie marele comerț, dar și o massă străină de politica guvernului actual și de structura societății. Totuși, am observat că nici scriitorii care amuză, nici scriitorii-artiști nu știu să exprime această alienare. Atunci, cine ar putea-o exprima în mod coerent, opunîndu-se astfel structurii puterii stabilite în ansamblul său?

Acei care au primit o formație în domeniul științelor naturii sînt absorbiți regulat de industrie, care depinde din ce în ce mai mult de dezvoltarea tehnică. Economiștii și sociologii sînt de asemenea treptat integrați în sistemul administrativ guvernamental și comercial. Cu cît disciplina lor este tehnică și specializată, cu atît mai mult au tendința de a nu fi decît un instrument eficace în serviciul sistemului, fiind astfel tot mai puțin capabili să critice sistemul în sine. În calitate de specialiști în economie

https://biblioteca-digitala.ro

pot — de pildă — să vorbească despre impactul războiului din Vietnam asupra exporturilor japoneze, pe un an anume, dar nu despre război în contextul lui general. Nici o declarație științifică nu trebuie să includă judecăți de valoare (« nu-i problema noastră să știm dacă războiul este bun sau rău ») și nu trebuie să fie bazată pe schimbarea exactă a datelor (« datele privind Vietnamul nu sînt suficiente pentru a îngădui o judecată definitivă »). Ceea ce firește permite să se îndepărteze fondul problemei, adică faptul de a ști că dacă guvernul japonez susține războiul din Vietnam, poporul japonez, el, nu-l sprijină. Atunci, în fața acestei realități, ce rămîne de făcut? Mai întîi, specialiști în economie care să se aventureze în afara domeniului lor și să analizeze aspectele diferite ale problemelor ce se pun, încercînd să emită o părere coerentă și avizată: cu alți termeni, specialiști care lucrează ca nespecialiști. Pe urmă, scriitori-critici, deosebiți de scriitorii care amuză și scriitorii-artiști, ce nu sînt specializați în nici un domeniu dar încearcă să abordeze problemele sub diferite unghiuri de vedere sprijinindu-se pe cunoștințele și documentarea procurate de specialiști. Astfel avem scrierile lor despre Vietnam (Oda Makota), Hiroșima (Oe Kensaburo), Okinawa (Nakamo Yoshio), China (Takeuchi Yoshimi), lucrătorii nesindicalizați (Tanigawa Gan), intelectualii izolați (Holta Yoshie), soldații și scriitorii (Noma Hiroshi). Asemenea scrieri nu reprezintă o sinteză a cunoștințelor într-un domeniu precis, ci o încercare disperată din partea fiecăruia din acești scriitori pentru a lua atitudine în problemele de seamă pe care le pune societatea noastră pentru a nu fi un « om de manevră » ci un martor al acestei societăți.

Este sigur că situația prezentă este perpetuată de forțe organizate care nu pot fi combătute cu eficacitate decît tot printr-o opoziție organizată. Dar organismele existente, fie că sînt emanația partidelor politice de opoziție sau a mișcărilor de massă, sînt dominate de divizarea în facțiuni, de scleroză și mai ales de acea tradiție japoneză a micii comunități, în cadrul căreia un individ nu poate decît cu anevoie să-și păstreze independența intelectuală sau integritatea. Activitățile acestor organisme sînt motivate adesea nu prin devotamentul față de cauza comună, ci de interese corporative proprii fiecăreia din ele. Scriitorii, ca și cei mai mulți din specialiștii în economie ai opoziției, n-au prin urmare altceva de ales decît să nu facă parte din partidele politice și mișcările existente ca să poată judeca obiectiv și să-și urmărească misiunea lor. Dacă întreprind uneori în anumite probleme acțiuni comune — de la publicarea unor proteste pînă la manifestații — nu pot spera să schimbe realitatea, ci numai ideea despre realitate. Cu alte cuvinte, dacă nu pot fi în avangarda massei, cel puțin pot deveni conștiința societății.

În situația actuală, rolul scriitorilor japonezi este, în primul rînd, de a continua să pună în discuție problemele fundamentale ale societății. Dar aceasta, e o sarcină aproape cu neputință, fiindcă cere imperios o sumă de informații adunate de specialiști pe care nici un individ izolat nu le poate asimila. Este totuși o sarcină indispensabilă, căci societatea se află permanent confruntată cu probleme ce n-ar putea fi soluționate decît ca un tot; asemenea probleme, de altfel, nu sînt numai probleme

https://biblioteca-digitala.ro

politice ci și culturale. Știm că în realitate două culturi se înfruntă în Japonia: cultura occidentală și cultura japoneză. Problemele care se ivesc în acest context nu pot fi studiate corect decît într-o viziune de perspectivă a celor două culturi, fiecare constituind un tot. Dar iată aici o exigență pe care nici un specialist, fără îndoială, n-ar ști s-o satisfacă. De unde necesitatea nespecialiștilor. Pentru a nu menționa decît cîteva exemple — operele lui Kinoshita Junji despre teatru, a lui Tange Kenzo privind arhitectura, a lui Maruyama Masao despre economie politică aduc în domeniile respective cîteva soluții fecunde la vasta problemă a confruntării celor două culturi. Aceste tentative au valoare de exemplu: ele demonstrează că rolul scriitorului, — dacă vrea să contribuie la rezolvarea în profunzime a problemelor complexe pe care le pune Japonia de astăzi, — implică o analiză constantă a societății concepută ca o totalitate, și, condiție tot la fel de însemnată, analizînd dinăuntru această societate.

În românește de ALEXANDRU BACIU

https://biblioteca-digitala.ro

IVAN MORRIS

Yasunari Kawabata și tradiția japoneză

Alegerea lui Yasunari Kawabata este una dintre cele mai fericite selecții făcute vreodată de juriul de decernare a Premiului Nobel.

Opera sa e profund japoneză, influențele occidentale — atît de puternice după restaurarea dinastiei *Meiji* — sînt aici indirecte și estompate, fapt care parțial explică succesul relativ redus al scrierilor lui Kawabata în afara granițelor Japoniei. În engleză de pildă, i s-au tradus doar două volume (față de cele opt ale lui Yukio Mishima), iar succesul de librărie a fost considerabil redus față de Tanizaki, Osaragi, Mishima sau Abe, autori al căror stil și conținut sînt mult mai accesibile cititorului european, pentru că deși a călătorit mult, Kawabata a rămas o personalitate nealterată de modurile de gîndire și comportament de pe alte meleaguri.

Opera este populată de o lume rarefiată, cu totul diferită de amețitoarea efervescență a Japoniei contemporane ale cărei rezerve de tradiții se împuținează mereu. Scriitorul însuși și-a dat seama, cred, cu tristețe, de această metamorfoză care poate constitui o explicație pentru acel copleșitor sentiment de singurătate și melancolie, ce caracterizează omul și opera.

Japonezii — în special generațiile mai tinere — sînt conștienți de faptul că personajele și situațiile descrise de Kawabata nu mai sînt tipice pentru peisajul contemporan al țării lor; și, cu toate că știrea alegerii în sfîrșit a unui scriitor japonez pentru Premiul Nobel a fost salutată ca o victorie națională — la fel de importantă ca obținerea cîtorva medalii de aur la Jocurile Olimpice — mulți au remarcat că autorul pe care ciudații și imprevizibilii străini l-au desemnat ca laureat, aparținea unei alte epoci, unui alt climat. S-au mai întrebat japonezii cum oare «occidentalii» — rasă de oameni practici, duri — au putut înțelege arta delicată a lui Kawabata. Un critic cita primele rînduri din *Țara Zăpezilor* ca exemplu tipic de știrbire a frumuseții lirice a originalului, prin traducere, care transformă poezia ambiguă, subtilă, într-un text mai concret, mai prozaic. Din cauza caracterului atît de național, cea mai elaborată și sensibilă traducere supune stilul la unele distorsiuni; pentru ca frazele să poată comunica un sens, se impune aruncarea peste bord a unei mari încărcături afective, plină de farmec, cu mireasmă de mister și de echivoc. Este de fapt o caracteristică a tuturor capodoperelor din literatura niponă, cu cît e mai «japonez» autorul, cu atît mai multă imaginație — și de ce nu, curaj — i se va cere tălmăcitorului pentru a găsi echivalențe de stil. Ca reprezentant al literaturii *pur* japoneze — poate fi considerat pe drept cuvînt ultimul nume mare — Kawabata aparține tradițiilor străvechi nu numai prin limbaj, ci și prin dezinteresul față de intrigă, acțiunea romanelor sale desfășurîndu-se într-o deliberată și elegantă lentoare.

După un criteriu epic, analiza evidențiază sărăcia «evenimentelor exterioare»: în romanele și povestirile lui Kawabata sînt puține «întîmplări».

Construcția romanului e dezlînată, iar conflictul vag, anemic, cu greu ar putea menține cititorul în *suspense*. Însăși apartenența la roman se poate pune sub semnul întrebării, deși faptul că termenul și-a schimbat considerabil accepțiunea în ultimii cincizeci de ani, nu mai constituie de mult un subiect de dispută; subiectele scrierilor lui Kawabata nu sînt mai puțin consistente decît la Joyce sau la Virginia Woolf.

https://biblioteca-digitala.ro

Importanța reală în romanul kawabatian o deține nu conflictul sau construcția ci meticuloasa folosire — ca un barometru sensibil — a imaginilor din natură pentru a sublinia schimbarea stărilor de spirit ale personajelor și pentru a sugera anumite leit-motive. Natura nu este aproape niciodată descrisă pentru exultanta sa frumusețe (care la Kawabata este dureros de sumbră) ci pentru a contrapuncta emoția. Autorul se înscrie astfel perfect în tradiția literară japoneză conform căreia ființa umană se contopește cu realitatea înconjurătoare. Aceasta este o explicație a extraordinarului senzualism din opera lui Kawabata, din nou o caracteristică a literaturii japoneze tradiționale. Tonul predominant este elegiac; boala, dezamăgirea, bătrînețea, iminența morții — sînt perpetuu prezente. În *O mie de cocori* de pildă, ceștile folosite de atîtea generații la ritualul ceaiului contrastează simbolic cu proprietarii lor, absurd de trecători în această lume. Și totuși există o bucurie, rezultantă a senzațiilor sonore, tactile, vizuale sau olfactive. La fel ca Murasaki, Shikibu sau alți mari predecesori ai săi, Kawabata este copleșit de sentimentul efemerului *(Mujokan)* și de patosul lucrurilor *(Mono No Aware)*, de aceea este atît de puternic conștient de farmecul evanescent al lucrurilor simple: fluturii galbeni ce devin albi în depărtare, șuieratul lamentativ al ceainicului, atingerea unui păr mătăsos de femeie, mirosul de zăpadă proaspăt căzută peste noapte.

Personajele lui Kawabata, de o stranie inconsistență, au totuși o anume vitalitate dată de senzațiile acute pe care le trăiesc. Adeseori, o înșiruire de notații și relatări de senzații începe să se reverse ca un flux al conștiinței, în care iluzia se îmbină cu planul real, creînd astfel un efect extrem de « modern », deși, în Japonia, rădăcinile literare ale procedeului trebuie căutate cu secole în urmă.

Simbolul oglinzilor care îmbină într-o imagine unică substanța concretă și reflexia, trecutul și prezentul, apare frecvent în *Țara Zăpezilor* și este leit-motiv într-una din cele mai frumoase scrieri ale lui Kawabata, *Luna pe ape*.

Prin imprevizibila alchimie a senzațiilor, stilul lui Kawabata se înrudește cu *haiku*[1]-ul, atît de important în literatura japoneză începînd cu secolul al 17-lea. Așa cum *Povestea lui Genji* se concentrează stilistic pe cele treizeci și unu de silabe cuprinse într-o *tanka* [2] (ce-și are originea în literatura de curte) un roman ca *Țara Zăpezilor* este pătruns de spiritul *haiku*-ului deși nici un *haiku* nu există în carte ca atare. În multe privințe Kawabata, cunoscutul romancier, este mai degrabă poet; parcurgîndu-i proza, cititorul avizat are adesea sentimentul că prin înlăturarea explicațiilor preliminare și prin simpla reordonare a cuvintelor, ar obține un strălucitor *haiku*, sau o serie de *haiku*, ale căror perle au scînteieri neașteptate, de o spontaneitate care exclude ideea de efort:

« Ace de întuneric brăzdau cerul, iar liniștea părea să îngîne o melodie» (p. 30) [3]. « În grupuri de cîte două sau de cîte trei, călugărițe budiste, rase în cap, traversau podul către far. Plecaseră, evident, de la o slujbă și arătau ca niște ciori, zburînd grăbite către cuiburi» . . . (p. 158) « Adînc în pămînt se auzea cum îngheață zăpada. Nu era lună» (p. 44)

Insectele, acele vietăți demult folosite de japonezi în simbolistica efemerului, sînt nelipsite:

« În lumina slabă din vestiar, Shimamura observa cum o molie greoaie își depunea ouăle pe negrul lăcuit al umerașelor. Moliile se izbeau de felinarul de sub streașină»

---

[1] *Haiku*, poem japonez fără rimă, compus din trei versuri (5-7-5 silabe) și dedicate unuia din anotimpuri.

[2] *Tanka*, în lirica japoneză, veche formă fixă, compusă din cinci versuri dintre care primul și al treilea au cinci silabe, iar restul cîte șapte.

[3] Ivan Morris, *Modern Japanese Stories*, Eyre & Spottiswoode.

https://biblioteca-digitala.ro

(id. p. 93) . . . « Gîze mai mici decît moliile i se strîngeau pe stratul gros de pudră albă de pe gît. Shimamura le urmărea cu privirea cum mureau acolo» (p. 96). Iar imaginile citate mai jos — care cu greu se pot numi poetice în sensul convențional al cuvîntului — descind direct din acea categorie de *haiku* spiritual, ușor ireverențios, cunoscut ca *Senryn:* « Yoko păși ușor peste cutia *samisen*-ului [1], ținînd în mînă o oală de noapte din sticlă» (p. 56) sau « Nasul ei lung, subțire, era ușor melancolic, ușor trist, dar bobocul buzelor se închidea și se deschidea lin, ca o lipitoar e frumoasă cu striuri».

Economia de mijloace, folosirea iluminării indirecte, repetiția de simboluri pentru a contrapuncta stări și idei predominante, neglijarea conflictului — situat pe un plan secundar — sînt argumente pentru opera unui poet care și-ar fi putut face un renume literar semnînd culegeri de *haiku* sau de *tanka*, dar care și-a ales întîmplător, proza. Virtuțile de poet ale lui Kawabata nu-l exclud însă pe creatorul de personaje vii, plasate într-un context real. În general, portretele feminine sînt mai bine realizate, în special dacă e vorba de temperamente sensibile, impulsive, hiperemoționale, ca Fumiko din *O mie de cocori*, Komako din *Țara Zăpezilor*, sau Kyoko din *Luna pe ape*, femei cu nervii permanent încordați în așteptarea înfrîngerii și a tristeții. Personajele masculine sînt în schimb slabe, ineficiente, prizoniere ale unui egoism absolut. Eroul cel mai caracteristic pentru Kawabata — creatorul de personaj — este Shimamura, diletantul critic de balet care n-a asistat niciodată la vreun spectacol. Spre deosebire de temperamentul ardent și vibranta sensibilitate a lui Komako, — tînăra gheișă care, îndrăgostindu-se de el, îi devine amantă, — Shimamura este ofilit și lînced; în final Komako realizează totala lipsă de perspectivă a legăturii lor, pentru că, în ciuda inteligenței și senzualității sale, Shimamura este ineficient, steril sufletește. Viitorul este retezat de speranțe.

Personajele lui Kawabata trăiesc într-o lume crepusculară, într-un amurg încremenit și sumbru. « Obscuritatea și frumusețea irosită» — scria profesorul Seidensticker, cel mai autorizat traducător al lui Kawabata în engleză — « sînt un leitmotiv perpetuu al operei».

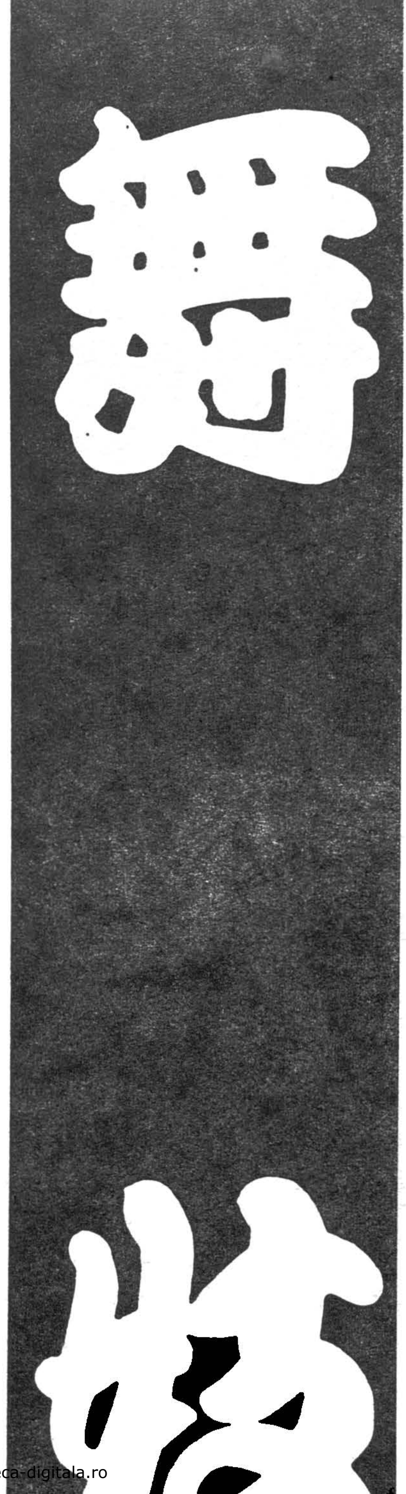
Eroii kawabatieni nu reușesc să comunice între ei, deși fac eforturi pentru a-și cultiva relațiile prin întîlniri, despărțiri, serate sau rememorări de conversații. Toți sînt condamnați la o profundă și copleșitoare singurătate, asupra lor planează ca o imensă pasăre neagră, sentimentul zădărniciei, pe care criticii japonezi încearcă uneori să-l explice prin anumite date biografice ale autorului. Să nu uităm însă că avem de-a face cu o temă specifică literaturii nipone pre-moderne; așadar, și prin aceasta, Kawabata aparține celei mai pure tradiții din țara sa.

În românește de GETA CIOCÂLTEA

---

[1] *Samisen* — instrument muzical japonez avînd trei coarde și asemănător banjoului.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ERWIN WICKERT

ÎNTREBAREA TIGRULUI

povestire

https://biblioteca-digitala.ro

MIHAI ISBĂŞESCU

ERWIN WICKERT

În constelaţia complexă a literaturii postbelice din R. F. a Germaniei, prozatorul, romancierul şi dramaturgul Erwin Wickert (născut la 7 ianuarie 1915) s-a relevat — ca şi în anii dinainte de 1945 — printr-o atitudine ideologică antifascistă fermă, printr-o lumină de caldă umanitate în care se împleteşte irizarea delicată a lirismului cu acuitatea observaţiei şi cu adîncimea reflecţiei, ca şi printr-un talent narativ şi evocator deopotrivă de delicat viguros şi de rafinat elaborat. Dacă un Elias Canetti putea afirma, în *Însemnările* sale, că anii de şcoală n-au contat de fel pentru cariera sa de scriitor, în schimb la Erwin Wickert — fiu al Brandenburgului bogat în tradiţii eroice şi progresiste, născut pe Oder unde cîmpiile bogate în lacuri şi culori saturate se îngemănează cu dealurile acoperite de păduri de fag — studiile de istoria artei şi filozofie, de economie naţională şi ştiinţe politice făcute la universităţile din Berlin, Heidelberg şi Carlisle (Pensylvania-SUA) îşi pun pecetea pe concepţia şi viziunea unei opere complexe, în care substanţa e oferită de realităţile germane antebelice şi postbelice, ca şi de natura şi oamenii din China, Japonia, Coreea, Mongolia interioară şi din sud-estul Asiei, unde a avut prilejul să călătorească pe vremea studenţiei sau să trăiască o vreme (la Shangai şi Tokio) ca diplomat.

Wickert debutează în anii de după război cu piese radiofonice ca *Hiroşima*, *Cezar şi Fenixul* (*Cäzar und der Phoenix*), *Lucrarea scrisă* (*Der Klassenaufsatz*), *Alceste* (*Alkestis*), *Acţiunea îndrăzneaţă* (*Die kühne Operation*), *Cartea şi flueratul* (*Das Buch und der Pfiff*), în care zugrăveşte destine umane frămîntate şi abordează probleme morale şi sociale de acută şi extremă actualitate, formulînd critici retrospective şi avertismente de viitor. În ele, Wickert parcurge întreaga gamă a posibilităţilor şi formelor teatrului radiofonic, de la înfierarea tragediei ce-a izbit Hiroshima — evocată prin mărturiile reale sau presupuse ale participanţilor la ea — şi de la realismul speranţelor şi împlinirilor sau eşecurilor ulterioare ale unei promoţii de elevi pînă la disecarea psihologică a unei trădări, la consideraţiile politice asupra puterii care îl frămîntă pe Cezar în preziua asasinării sale sau la recuzita şi factura teatrului suprarealist. Mînuitor abil al acestei dificile şi complexe specii literare mai noi, de mare importanţă, Wickert contribuie substanţial la conturarea şi îmbogăţirea profilului ei, ridicînd-o pe culmile concurenţei victorioase cu cele mai valoroase drame scenice ale aceloraşi ani. Prezentate de aproape toate posturile radiofonice germane, ca şi de multe dintre cele străine, piesele lui radiofonice au fost distinse cu diferite

https://biblioteca-digitala.ro

premii ca «Premiul pentru cea mai bună piesă radiofonică din anul 1951», etc.

Pe linia demascării nazismului se înscriu emisiunile radiofonice din anul 1951, în care dezvăluie adevărul asupra politicii hitleriste de pregătire a războiului, de la preluarea puterii în 1933 pînă la anexarea Austriei şi a sudeţilor, la ocuparea Cehoslovaciei şi la criza poloneză care a dus la izbucnirea marelui măcel. Seria de emisiuni se bazează pe documente strict autentice şi reconstituie cu pedantă acribie atmosferă, caractere, acţiuni şi mobiluri politice etc. Din amplificarea şi completarea acestui material a rezultat volumul *Zile dramatice în Reichul lui Hitler (Dramatische Tage in Hitlers Reich*, 1952), în care, dincolo de obiectivitatea istoricului, se dezvăluie talentul prozatorului de-a împleti documentele şi realităţile într-o evocare zguduitoare, pasionant scrisă şi scutită de ariditatea seacă a respectivului gen de cărţi.

Acest dar deosebit al evocării la limita dintre expunerea istorică şi literatură se dezvoltă considerabil şi cu surprinzătoare dar agreabile rezultate în cele două pseudo-evocări istorice *Misiunea (Der Auftrag*, 1964*)* şi *Purpura (Der Purpur*, 1965*)*. În *Misiunea* — care este şi nu este un roman istoric, fiindcă (după cum mărturiseşte însuşi autorul într-o recenzie fictivă anexată romanului) împleteşte documente şi pasaje din cronici inventate cu extrase reale din reviste şi ziare ale epocii şi din observaţiile lui Karl Marx referitoare la răscoala Taiping — Wickert izbuteşte să înfăţişeze istoria Revoluţiei Chineze din anii 1851—1864 cu atîta veridicitate şi atmosferă de epocă şi într-un stil atît de captivant, încît cititorul, după o lectură dintr-un suflu, fără a lăsa cartea din mînă, rămîne cu impresia că a trăit aevea zguduitoarele evenimente. Aceeaşi tehnică şi impresie caracterizează romanul *Purpura* — relatarea domniei de cîteva luni a istoric obscurului împărat Quintillus — , unde măestria sugerării şi a creării de atmosferă ajunge pe culmi apreciabile. Desigur că şi aici miezul istoric, destul de redus, este completat cu scrisori, cronici, biografii şi procese-verbale ale poliţiei sau cu protocolul discuţiilor de la un banchet ori cu monologul unui bărbier sau al filozofului Plotin — toate, probabil inventate —; dar atmosfera imperiului roman în descompunere, cu frămîntările, racilele şi neputinţele sale, viaţa tragică în toate clipele ei de ascensiune şi popularitate, de idealuri care ar fi putut converti declinul imperiului în prosperitate şi gloire, de vinovăţii şi nenoroc sau de însingurare şi resemnare în moarte — toate acestea sînt zugrăvite cu atîta forţă de viaţă, sensibilitate şi fantezie veridică, încît te pasionează ca un roman poliţist, te cucereşte ca multe din cărţile reprezentative ale genului şi te convinge că aşa trebuie să fi arătat acea lume plină de contradicţii de la răscrucea dintre era antică şi evul mediu. Şi, cu toate acestea, nu avem în faţă un roman istoric *stricto sensu*, ci mai curînd un roman antiistoric, care nu ilustrează întîmplări istorice, ci redeapănă evenimentele aşa cum s-ar fi putut desfăşura, văzute din perspectiva epocii respective.

Latura de sensibilitate lirică, capacitatea de investigare a forţelor, mobilurilor şi reacţiilor sufletului omenesc, puterea de adîncire filozofică a problemelor fundamentale ale umanităţii şi darul de a observa natura, cu ochi pătrunzători şi fire de artist, în infinita ei bogăţie de forme, de culori şi de armonii sonore se dezvăluie

https://biblioteca-digitala.ro

în romanul *Trebuie să-ţi schimbi viaţa (Du mußt dein Leben ändern*, 1949) şi în povestirea *Întrebarea tigrului (Die Frage des Tigers*, 1955). Romanul, al cărui titlu reia apelul cu care se încheie un pœm de Rilke, înfăţişează — într-o gingaşă poveste de dragoste petrecută sub cerul exotic al Japoniei, la picioarele muntelui sfînt Fujiyama — cristalizarea acestui imperativ necesar în sufletul unei femei, în care frăgezimea sentimentului şi nevoia de afecţiune, care-i răscoleşte pentru o vreme existenţa, se împletesc cu vitejia şi curajul de-a lupta pentru copiii ei împotriva adversităţilor şi vicleniilor vieţii. Fundalul social dintr-un moment cînd, după terminarea războiului, valorile etice tradiţionale sînt zdruncinate şi în primejdie să se destrame, este surprins şi schiţat cu omenie înţelegătoare, căldură sufletească şi un robust optimism bazat pe încrederea neclintită în virtuţile permanente ale « Omului ». Imaginile şi portretele litarare amintesc de formaţia artistică a autorului şi de coloritul delicat al stampelor japoneze.

Povestea *Întrebarea tigrului*, care m-a impresionat în mod deosebit — ca iubitor al munţilor şi leat de zodie, de săptămînă şi de an cu autorul — zugrăveşte, din perspectiva eroului, strania întîlnire a pictorului japonez Ivao cu muntele sfînt Fuji, pe care încercase, dar nu izbutise să-l picteze aşa cum ar fi vrut, şi pe care îl escaladează acum, singur, ca să-l cunoască sub aspectul lui adevărat. Exaltarea, care se sfîrşeşte tragic, este un prilej de bilanţuri etic-umane şi artistice, de noi şi multiple receptări ale naturii cu ochiul delicat şi pătrunzător al artistului şi al îndrăgostitului de natură şi de munte, în fine un prilej de reflectare, într-un sens specific oriental, sub spectrul morţii, la rostul şi atotputernicia întîmplării sau destinului, care răstoarnă orice calcul al probabilităţii şi impune omului să aibă în orice clipă gata răspunsul la « întrebarea tigrului ». Poate că niciuna din cărţile lui Erwin Wickert nu reflectă în mai mare măsură măiestria exprimării — greu şi incomplet transmisibilă prin tălmăcire — , capacitatea de a învinge, pînă-n cele mai tainice sau nelămurite colţuri, sufletul şi mintea omului şi de-a formula nuanţat, dar foarte precis, impresiile, sentimentele, gîndurile.

https://biblioteca-digitala.ro

ERWIN WICKERT

ÎNTREBAREA TIGRULUI

Tavanul înaltului hol al hotelului nu era sprijinit de coloane, ci de patru cedri groşi, acoperiţi cu coaje, aşa cum creşteau afară în grădină sau în pădurile de pe coastele lui Fuji. Pe peretele din fund al holului se adîncea *tokonoma*, nişa tabloului. Pe podeaua ei de molid nebăiţuit, înnegrit de vreme, se afla, într-un vas de pămînt, un pin pitic, iar pe peretele nişei era atîrnat un tablou mare în tuş.

În faţa lui sta un japonez cu bocanci de munte, cu pantaloni scurţi şi cu una din curelele rucsacului pe umăr. Pe uşa de sticlă ce da spre scară şi spre camere intră un european, un domn mai în vîrstă. Răsfoi revistele ce zăceau aruncate pe o măsuţă de lîngă fereastră; dar le citise pe toate. Cînd îl văzu pe japonez, se-ndreaptă spre *tokonoma*, privi o clipă spre tablou şi spuse:

« Asta să fie oare Fuji? »

« Da. »

« Dar nu seamănă. Este destul să priveşti pe fereastră, at the real Mc Coy! »

« Mda ».

« De fapt, încă n-am văzut un tablou reuşit al muntelui. Şi, în fond, nu există nici un alt munte care să poată fi pictat mai uşor. Păcat că nu-s eu pictor ».

« Pentru un japonez e foarte greu să-l picteze ».

« Credeţi? »

« Poate, pentru că este un munte sfînt ».

« Aha! » făcu europeanul mirat şi fără să priceapă şi mai cătă o dată spre tablou. « Vreţi să vă urcaţi pe el şi să prindeţi răsăritul, mîine în zori, acolo sus? »

« Da. »

« Ei, petrecere bună! Pentru mine e un efort prea mare. »

Europeanul se duse la masa cu reviste, se lăsă moale într-un fotoliu de piele şi privi spre munte prin fereastra largă. Scoase o ţigară de foi dintr-un etui şi, cum nu avea chibrituri, strigă un boy, care-i oferi foc, şi schimbă cu el cîteva cuvinte.

Japonezul se numea Ivao.

Administratorul hotelului îi deschise uşa, îi făcu loc să iasă afară şi-şi luă rămas bun de la el cu o închinăciune adîncă. Îi ură vreme frumoasă şi vizibilitate bună.

https://biblioteca-digitala.ro

Atunci își făcu apariția pe ușă europeanul și-i spuse lui Ivao:
« Trebuie să vă cer scuze. Mă simt foarte jenat ».
« Dar n-aveți nici un motiv să vă cereți scuze ».
« Ba da. N-am știut. Abia adineaori mi-a spus boy-ul hotelului ».
« Dar aveați perfectă dreptate. »

« Nu, știți. . ., eu nu mă pricep de loc la pictură. Și cu atît mai puțin la cea modernă. Sînt, în privința asta, un adevărat barbar. »

« Dar tabloul este într-adevăr prost. Poate că muntele nici nu poate fi pictat. La revedere! »

Ivao își strînse mai tare șiretul bocancului stîng, își puse pe umeri rucsacul ușor și plecă. Fuji se înălța înaintea lui și acoperea jumătate din orizont.

La început, terenul urca ușor cîteva sute de metri, apoi devenea, însă, șes. Pe ogoare erau bărbați și femei, iar pe șosea se jucau niște copii cu o pisică. În fața unei case acoperite cu paie se afla o masă cu suveniruri de călătorie sculptate în lemn, cu alpenștocuri, umbrele din hîrtie uleiată și ilustrate colorate, oferite spre vînzare. Ivao cumpără două perechi de sandale de pai, care aveau la toc și la talpă două mici frînghiuțe împletite tot din paie, cu ajutorul cărora le putea lega peste bocanci, cînd avea să ajungă în zona cu grohotiș de lavă tăioasă și aspră.

Dincolo de sat coti pe un drum de țară. Fuji se înălța măreț în fața lui. Nu era drumul principal ce ducea pe munte, poteca pelerinilor cu cele nouă puncte de popas; nu voia să meargă pe el, fiindcă pe acolo erau prea mulți oameni.

Pe dreapta și pe stînga, pe ogoarele tivite de tufe de dud, munceau țăranii. Pliveau buruienile sau săpau pămîntul, cu sapele lor grele, pentru recolta a doua. Soarele după-amiezii ardea puternic și, sub curelele rucsacului, cămașa îi era udă de sudoare. După ce merse o jumătate de oră, avu impresia că drumul începe să urce ușor, dar nu era sigur de asta. Abia cînd privi îndărăt, văzu că satul și hotelul se aflau ceva mai jos, iar suprafața albastră-cenușie a lacului se zărea deja pe deasupra acoperișurilor, netedă, abia încrețită de cîteva cute făcute de vînt pe apă.

La început, muntele pornea să se înalțe imperceptibil din întinderea platoului. Acesta este un lucru hotărîtor, căruia nu i-ai acordat suficientă atenție în tablourile tale de pînă acum. Muntele nu era așezat pur și simplu pe șesul întins, ci era, în rădăcinile sale, una cu el. Abia cînd urmăreai orizontul îndelung cu privirea, vedeai că linia se ridică încet. Dar nu era nicăieri vreun punct, despre care să poți spune: a i c i începe muntele. Era una cu șesul, ba chiar îți puteai spune că șesul nu era decît o parte a muntelui și că muntele nu era decît o parte a șesului. Dar cum să pictezi asta? Unde să fie limita tabloului? Prima sarcină era să stabilești cadrul.

Deasupra acestui șes care-i aparținea, muntele se ridica mai întîi încet, apoi tot mai repede, la început larg și treptat și masiv peste cîmpiile de lavă, peste păduri, pînă ce străpungea această îmbrăcăminte și se înălța într-adevăr abrupt, cafeniu închis și pleșuv. Se îngusta treptat pînă la buza frămîntată a craterului, unde cele două ireproșabile linii ascendente, dinspre răsărit și dinspre apus, se frîngeau: linii, pe care privirea ta trebuia să le urmărească mereu din nou, pe care le pipăia mereu din nou cu aceeași uimire: căci, așa ireproșabile cum erau, nu erau totuși perfect simetrice, nici linii geometrice pure, ci vii, ondulînd ușor spre interior. Nu te pripi! Dacă vrei să cunoști sau să intuiești firea muntelui, nu trebuie să te grăbești. Un munte, care a crescut în multe sute de mii de ani, nu ți se dezvăluie în cîteva minute. Dar ajunge oare răstimpul vieții tale, ca să cuprinzi imaginea muntelui? Cui îi adresezi oare întrebarea asta? Muntelui? El stă acolo și tace. Și dacă viața ta o fi prea scurtă?

https://biblioteca-digitala.ro

Ivao îşi puse din nou rucsacul pe umeri şi porni mai departe. Trecu pe lîngă ultimul ogor, pe care un val de piatră îl despărţea de pustiul de piatră din jur. Apoi începea pădurea. Crengile pinilor se întindeau pînă deasupra drumului; dar cînd şi cînd, în luminişuri, se putea zări sus, deasupra arborilor, vîrful lui Fuji, conturîndu-se clar şi precis pe siniliul închis al cerului. Atunci te cuprindeau teama şi îndoiala, dacă-ţi vei atinge vreodată ţinta. Coborai privirea pe făgaşul drumului. Apele primei ploi-taifun de săptămîna trecută, ce se prăvăliseră ca un torent pe drumeagul ce cobora uşor, săpaseră brazde adînci, pînă ce dispăruseră brusc alături de potecă, într-o gaură, printre blocurile de lavă, de unde-şi continuau cursul subpămîntean pînă la lac sau chiar pînă la cîmpiile din vale şi mergeau prin adînc, departe sub pămînt, fără să mai vuiască şi să spumege, ci doar picurînd acum şi infiltrîndu-se şi parcurgînd, poate, numai cîţiva metri pe zi.

Primul tablou, pe care l-ai zugrăvit cu pensula de scris a tatii, era imaginea unui om în faţa unui munte. Foaia de hîrtie de împachetat se întindea în faţa ta pe masa scundă de cireş. A fost greu să pictezi omul: braţele şi picioarele erau prea lungi, ochii, nasul şi urechile prea mari. Dar îţi puteai da seama, totuşi, că trebuia să fie un om, care sta înfipt pe picioarele depărtate şi întindea braţele în sus. Zugrăvitul muntelui a fost uşor de tot. Apoi a venit Toshi, fratele, de la şcoală şi i-ai arătat mîndru, tabloul. Dar el a rîs: da'omul e mai mare decît muntele Fuji! Cum poate fi un om mai mare decît muntele!

Avea dreptate. Toshi s-a aşezat la masă, a luat pensula şi tu a trebuit să scuipi pe plăcuţa de tuş şi să freci saliva cu piatra de frecat. Apoi a muiat Toshi pensula şi a pictat pe dosul hîrtiei de împachetat muntele, mare de tot.

Şi omul unde e?

Aici, a spus Toshi, arătînd un strop mic chiar sub vîrf. Uite-l aici!

Asta e o ploşniţă, un păduche, o furnică, dar nu un om.

Ba da, este un om, a spus Toshi, şi încă mult prea mare. Ieşi în faţa casei şi te uită dacă-i mai recunoşti pe cei trei oameni care au pornit aseară să urce pe Fuji! Tocmai se întorc acum îndărăt şi sînt, poate, la popasul al şaselea sau al cincilea. Îi poţi recunoaşte? Ei! vezi? Sînt chiar mai mici decît un păduche. Aproape că nici nu-i vezi.

Toshi a uitat desigur asta azi. N-o să-şi mai amintească nici de tablou şi nici de faptul că omul este, faţă de munte, ca un păduche. El nu mai vede muntele. Alaltăieri era pe ogor. S-a înfipt bine, cu picioarele crăcănate, în pămînt, căutînd un sprijin solid, a cumpănit ciocanul greu cu amîndouă mîinile şi l-a ridicat în sus, aşa ca mîna stîngă să alunece îndărăt de la fierul ciocanului pînă la capătul cozii subţiri de bambus. O clipă, ciocanul s-a oprit deasupra capului său, apoi Toshi şi-a încovoiat spinarea, a tras ciocanul îndărăt în jos şi l-a abătut asupra unui bloc de lavă. Dar piatra, mare cît un cărucior, i-a ţinut piept. Abia data următoare, cînd ciocanul a izbit-o în acelaşi loc, s-a rupt o aşchie de-o şchioapă. Toshi va avea de furcă toată ziua, pînă să sfărîme pietroiul şi poate vreo două săptămîni, pînă să cureţe ogorul de toate pietrele celelalte.

Ai venit să mă ajuţi, frate mai tînăr? a strigat el. O să-ţi faci curînd băşici la mîini. Sau vrei să pictezi pietroiul?

Vreau să te desenez pe tine şi piatra.

Ivao s-a aşezat pe răzorul ogorului şi l-a desenat pe fratele mai mare, cum sălta în zbor ciocanul, ţinîndu-l de coada subţire de bambus şi cum ciocanul se oprea o clipă în aer.

Tu trebuie să pictezi oameni! spusese George. Nici chiar abstracţioniştii nu-şi pot imagina atîtea linii interesante, cîte găseşti tu la un om. Cu peisajele tale nu mai faci nimic, îţi pierzi vremea degeaba.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima expoziţie de la Paris. Aproape numai capete. Printre ele capul de fată, albastru pe fond verde. Contururile greoaie şi aproape negre. Apoi expoziţia de la New York. « *Ivao turns abstract* » — « *A doua perioadă a lui Ivao* ».

Şi ce-ar fi spus George de expoziţia de la Muzeul Ueno? Nimic. George nu se mai duce la expoziţii. Cîştigă destul cu grafica de reclamă. Şi, dacă-l întrebi, nu mai ştie ce-a vrut să spună atunci, cînd te-a sfătuit să pictezi oameni. Nu mai e acelaşi. E alt om.

Dar tu, mai eşti oare acelaşi? Ce mai ai tu comun cu studentul de la belle-arte din Paris, cu tînărul care a izbutit să se afirme la New-York? Nu mai vrei gloria şi succesul, dacă le-ai căutat cumva vreodată cu tot dinadinsul. Nu mai vrei linie, culoare. Ceea ce ţine de ele, ştii de mult. Nu mai eşti identic cu tînărul de atunci. Şi ceea ce te mai leagă de el este o biografie, numele tău şi amintirile, care-ţi devin chiar ţie însuţi neclare.

« Ivao, ale cărui expoziţii de la Paris şi New-York, de acum cîţiva ani, s-au bucurat de o primire binevoitoare, a arătat puţine lucruri noi cu cele mai recente tablouri ale sale de la Muzeul Ueno. Vigoarea expresiei din compoziţiile sale abstracte mai vechi n-a mai atins-o, de rîndul ăsta, nicăieri. »

(Mainichi, din 12 noiembrie)

Dar despre Paulette oare ce mai ştii? Părul şaten-închis, şuviţa sub care-i plăcea să-şi ascundă faţa cînd era culcată. Pielea ei care căpăta o nuanţă verzui-măslinie, cînd obloanele de la ferestre erau întredeschise. Unghiul coatelor, cînd sta în faţa oglinzii şi-şi încheia sutienul la spate. Sau gestul ei cu ridicatul din umăr. Sau cum a plîns odată, cînd a povestit despre mama ei. Probabil că acum merge la plimbare cu copiii ei. Nu, e încă prea devreme: la Paris, acum e abia ora 8 dimineaţa.

Drumul se bifurca lîngă un copac uriaş, sub care se afla un scrin. Pe stîlpişorii de lemn ce susţineau acoperişul atîrnau fîşii de hîrtie ale cultului *shintoist*, iar în interiorul scrinului erau trei tablouri cu cai, zugrăvite de meşteri rustici. În faţa lui era o grămadă de caiele şi cîteva potcoave.

Nu se vedea nicăieri vreun indicator de drum şi Ivao alese drumul din dreapta copacului. Nu putea ajunge altundeva decît pe Fuji.

Înainte de a merge mai departe, scoase bidonul din rucsac şi bău din apa călîie. Cu toate că ziua nu mai era fierbinte, îi năvăli numaidecît sudoarea din porii braţelor, picioarelor şi frunţii. Drumul se făcea mai îngust şi nu mai era neted. Din nisipul vulcanic granulat se ridicau adesea bolovani sau stînci, în care roţile căruţelor săpaseră urme adînci. Copacii de pe ambele laturi înaintau pînă în marginea drumului. Molizii şi pinii se răreau, dar drumul era acoperit acum de crengi de foioşi care ascundeau muntele. Cînd Ivao privi o dată în urmă, lacul se afla mult sub el, în depărtare. Nu mai putea distinge nici măcar bărcile cu pînze, care desigur că pluteau pe apă.

Drumul nu era mai lat decît o căruţă şi nu mai ducea drept spre munte, ci cotea mereu, ocolind mici coline din blocuri de lavă rostogolite sălbatec unele peste altele şi acoperite cu tufe, mărăcini şi ierburi. Erau ca un fel de ruine de stînci adînc crăpate, în care n-ai fi putut răzbate mai mult de cîţiva metri. Accesul era împiedicat de mărăcini şi desişuri şi de peşteri ce duceau în adînc. În aceste păduri mai trăiau încă urşi. Ivao se îndoia că este pe drumul bun.

Poteca se deschise şi, într-un luminiş, se ivi o colibă de scînduri. Un om golpuşcă traversa poteca spre baraca scundă a unei băi. Într-o mînă avea un şorţ de purtat în jurul şalelor, iar în cealaltă un săpun. Uşile de hîrtie ale colibei erau date în lături şi se putea vedea bucătăria. Pe o vatră de piatră ardea focul şi o femeie gătea.

https://biblioteca-digitala.ro

Bătrînul se opri în drum, aşa cum era, şi-l lăsă pe Ivao să se apropie.
«*Combanva*» — bună seara, spuse, Ivao.
«*Combanva.*»
«Drumul ăsta duce pe munte?»
«Da.»
Apoi, după o pauză: «Toate drumurile, care urcă, duc pe munte.»
În stînga, lîngă colibă, fumega o bocşă de mangal.
«Dar ăsta e drumul cel mai drept?»
«Încotro?»
«Spre vîrf.»
«Nu.»
Şi iar, după o pauză: «Drumul cel mai drept era pe la stînga scrinului.»
«Dar şi pe-aici ajung în vîrf.»
«Da.»
«Pot avea ceva de băut?»
«Ceai?»
«Nu, mi-ajunge şi apă.»
«Colo !»

Cu mîna în care ţinea şorţul în jurul şoldurilor, bătrînul îi arată un butoi de tablă, aşezat lîngă colibă. Ivao se duse într-acolo. Bătrîna privi afară, spuse *combanva* şi puse cîteva crengi pe foc. Ivao luă căuşul de bambus şi îşi umplu bidonul, care era pe jumătate gol. Apoi bău cîteva înghiţituri din căuş. Apa era caldă şi avea gust de benzină.

Bătrînul se săpuni în aer liber, în faţa unei putini de scăldat sub care ardea un foc de lemne, şi-şi turnă apă fierbinte pe umeri.

«*Sayonara*» !

Bătrînul nu auzi. Dar bătrîna se întoarse şi spuse şi ea: *sayonara*. Cînd Ivao ocoli coliba îndreptîndu-se din nou spre drum, văzu un flăcăiandru care şedea pe jos şi ascuţea un fierestrău. Băiatul părea idiot, rînji şi nu răspunse cînd Ivao îi spuse la revedere. Pilea mai departe fără a se uita la fierestrău.

Drumul se făcu mai pieptiş şi se îngustă. Un copac mare căzuse de-a curmezişul potecii, doborît probabil de taifunul din săptămîna trecută; căci ruptura era încă proaspătă, iar frunzele încă nu se veştejiseră. Ivao nu putu să treacă peste crengi şi trebui să facă un ocol peste stîncile de lavă, care erau acoperite cu muşchi şi lunecoase.

Apoi urcuşul înceta şi poteca ducea oblu, de-a lungul muntelui. Furtuna desrădăcinase, chiar sub potecă, un copac care tîrîse cu el sau strivise vreo şase pomişori mai mici. Rădăcinile lor se ridicau în sus ca nişte braţe. Prin golul rămas, Ivao putea vedea platoul pînă dincolo de lacul care se cufunda deja în umbra neagră-cenuşie, în timp ce pe lanţul de munţi din fund încă mai lumina soarele. Acum se putea distinge şi suprafaţa netedă a lacului Shoji. Ivao se aşeză pe o piatră, scoase din rucsac cutiuţa O-Bento şi mîncă puţin orez.

Tabloul este expus acum la Boston: partea de jos a suprafeţei lui cu linii grele, orizontale, albastre-închis, şi negre, printre ele creste de valuri albe ca varul şi stropi, iar deasupra dramaticul roşu-carmin şi oranj; partea de sus roşie şi galbenă — o înmrejire de raze.

Reproducerea în culori din revista « Life » făcea tabloul mai potolit. Stropii albi ca varul de deasupra negrului deveneau gri.

« Tablourile lui, care acum trei ani puteau fi obţinute pe cincisprezece dolari, ajung acum pînă la două mii de dolari. And they are worth it !

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar şi cei care, la intrarea în expoziţie, nu se pricepeau de loc la arta abstractă, sînt entuziasmaţi de ea, cînd ies din expoziţie. Tablourile lui Ivao, care împlineşte treizeci de ani, au atins un grad de perfecţiune, pe care nici el însuşi nu-l mai poate depăşi Şi tînărul pictor o ştie, chiar dacă, în modestia sa, n-ar recunoaşte-o niciodată. »

Deşi soarele abia scăpătase îndărătul munţilor de lîngă lacul Shoji, iar pomii nu mai erau atît de deşi pe ambele laturi, trebuia să ia seama cu grijă la neregularităţile drumului, la pietre şi la crengile căzute pe jos.

De-odată se sperie şi se opri: pe dreapta, deasupra lui, vîrful se profila pe cer ca un uriaş felinar roşu-strălucitor. Impresionat, se dădu un pas îndărăt, dar muntele, pe care pomii îl acoperiseră pînă acum, ardea incandescent şi ameninţător deasupra lui şi nu se pierdea în cerul fără nori.

Muntele apare deodată în faţa ta şi tu nu mai poţi da îndărăt. Îţi pune o întrebare, pretinde un răspuns, dar tu nu-l ştii, pentru că nu poţi cuprinde întrebarea în cuvinte şi nici în trăsături de penel sau în culori. Şi-ţi dai seama, cutremurîndu-te, de ce ai venit, în fond, pînă aici.

Cînd poţi răsufla iar liniştit, vezi drumul care ocoleşte muntele, la aceeaşi înălţime, şi sub el pădurea; dar deasupra drumului începe faţa lucie, lată şi copleşitoare, golaşă. Hotarul dintre umbră şi lumină este precis şi drept. Vîrful nu se mai înalţă atît de ireproşabil spre cer, cu acea unduire blîndă, ca o melodie. Liniile sînt mai aspre. Vezi întreruperile. Frînturi de stîncă, stînci adastă în lumina roşie-incandescentă, iar în umbră sînt negre-albăstrui. Două fisuri, mari şi largi ca nişte văi, duc în sus pînă la marginea craterului. Povîrnişurile lor adînc umbrite sînt albastre şi bat în violet-închis din cauza nisipului vulcanic roşu.

Se gîndi la povestea cu vînătoarea de tigri, pe care o istorisea Hideo mereu, cînd băuse.

Mi-ai povestit-o deja de-atîtea ori.

Ştiu, spunea Hideo, dar nu poate să-mi iasă din minte. Oare ce s-a petrecut atunci cu mine?

Habar n-am.

Dar un tîlc tot trebuie să fi avut ea, spunea Hideo. Mă gîndesc în fiecare noapte la asta, dar nu ştiu răspunsul.

Bine, fie, povesteşte-o atunci încă o dată.

Da, spunea Hideo. Aşadar era acum trei ani în munţii din Coreea de Nord. Ninsese deja. Sosim la amiază şi, în timp ce vînătorul coreean făcea rînduială în cabana de vînătoare şi spărgea lemne de foc, am mai ieşit o dată afară. Am împuşcat doi fazani pentru ziua următoare, în care voiam să căutăm tigrul. Cu puţin înainte de apusul soarelui, am ieşit din pădure într-o poiană mică acoperită de zăpadă. De-odată apare' poate venit din tufişuri, tigrul. La zece paşi sau cincisprezece paşi în faţa mea. Ochesc; descarc ambele ţevi. Ale armei cu alice, mă rog! Încă în clipa cînd trăgeam, îmi dădusem seama că era o nebunie. Dar tigrul nu se clintea. Sta locului şi întorsese spre mine o latură şi capul.

Sta pur şi simplu locului. Nu mai ştiu tot ce mi-a trecut prin cap. Credeam că trăsesem pe-alături; dar, pentru mine, nu mai era nimic de făcut. Aveam acelaşi sentiment, pe care trebuie să-l ai şi tu acum: aşa ceva nu există. Toate astea sînt cît se poate de neverosimile. Prin ceea ce treci tu acum e de domeniul timpurilor străvechi, îşi are locul într-o istorioară, într-un basm. Totul nici nu e adevărat. Este doar povestea unui vînător.

Dar tigrul sta cît-colo şi mă privea cu ochii. Spunea doar: Vezi, uite-mă în sfîrşit. Iar eu doar am şoptit: da, de parcă animalul vorbise cu adevărat. Şi în clipa aceea

https://biblioteca-digitala.ro

pierise tot ceea ce gîndisem mai înainte despre moarte și viață. Să-ți spun ce era? Groaza.

Groaza? întrebă Ivao.

Da. Nu mă fixa cu privirea așa cum vezi în picturi: cu ochii-mari rostogolindu-se și rînjindu-și dinții. Sta liniștit acolo și mă privea. Aveam impresia că suflă un vînt rece pe lîngă mine, fără să șuiere, fără să-l simt. M-a trecut deodată un fior ca de gheață. Stam amîndoi față-n față și știam că totul fusese pînă acum fals.

Nu mi s-a întîmplat nimic. Nu mi s-a clintit nici un fir de păr; dar mă știam la cîțiva pași de moarte. Tu încă n-ai văzut nici un tigru, Ivao, sînt sigur. La grădina zoologică e cu totul altceva. Plătești biletul de intrare, te duci în parc și privești cu satisfacție cum animalele umblă de colo pînă colo îndărătul gratiilor și cum le hrănesc paznicii.

Dar în munții Coreii era cu totul altceva. Ici eram eu — și dincolo era celălalt lucru, despre care nici măcar nu știai ce era. Frică? Spaimă? Dragul meu, e un cuvînt care nu poate spune totul. Te aflai pur și simplu în fața neantului. Totul se sfîrșise și numai aveai timp decît să răspunzi la întrebarea: Ești gata? Nu. Nu erai gata. Nu-ți puteai face nici o iluzie și nu puteai scăpa cu vorba.

Tăcere.

Și-apoi? întrebă Ivao.

Și-apoi? Deodată dispăruse. Nu-l văzusem fugind de-acolo; dar pierise. Cînd mi-am venit în fire, eram cu fazanii și pușca în fața cabanei. Toată seara n-am scos un cuvînt. A doua zi dimineață l-am dus pe vînător, ca din întîmplare, la locul respectiv. A văzut urmele tigrului, a văzut și pașii mei în zăpadă. Pe zăpadă era sînge.

Și a spus ceva?

Nu. M-a privit ciudat. Am mai împușcat încă două vulpi, iar după-amiază am coborît iar devale. Tu înțelegi istoria asta?

Nu știu, răspunse Ivao. Dar simt că e ceva în ea. Era un avertisment.

Atunci înseamnă că nu ți-am împărtășit decît incomplet ce-i în sufletul meu. Căci tu nu poți să știi ce-a fost. De ce? Fiindcă ar fi trebuit ca tu însuți să fi stat alături de celălalt, despărțit doar printr-o linie de el, pentru a-ți da seama ce vrea să însemne.

Tăcere.

Ivao a strigat-o pe Nee-san și a cerut socoteala. Hideo a rămas singur și a continuat să bea.

Acum nu mai era luminată de soare decît buza craterului: în vîrf, coline roșii-închis și negre, conturate intens pe cer. După nici o jumătate de minut marginea craterului era cenușie.

De ce vine spaima totdeauna atît de tîrziu? L-ai revăzut pe Ernest la numai patru săptămîni după ce murise June. Ernest te-a dus în camera mai veche a lui June și acolo era atîrnat un tablou. Avea o lumină proastă. Da, n-avea decît o lumină proastă. Nu-ți mai plăcea să vezi tabloul acela și ați ieșit amîndoi în fața casei, pe terasă, și ați băut un cocktail în amurg. Oare Ernest știa totul?

Ernest a întrebat:

Cînd i-ai făcut portretul — știai deja că n-o să se mai facă sănătoasă?

Ea mi-a spus-o.

Mi-am închipuit eu.

Ce ți-ai închipuit?

Că știai. Ție ți-a spus-o mai devreme decît mie.

Pentru că nu voia să te sperie.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar cînd a sosit tabloul tău, mi-am dat seama. În tablou e spaima care te-a cuprins cînd ai pictat-o.

Da?

Da.

Nu vreau să mai văd tabloul ăsta.

În ochii lui June este spaima. Doar nu vrei să spui că doar ai pictat-o, dar că n-ai văzut-o?

Ba da, asta vreau să spun.

Dar îţi spusese, doară, că nu se mai face sănătoasă.

Da. Dar nu mai vreau să vorbesc despre tablou.

Cînd te-ai reîntors acasă de la Ernest şi şedeai lungit în pat, îţi apăreai ţie însuţi străin şi îngrozitor. Ea voise să aibă un răspuns, dar tu doar o pictaseşi. Verde, albastru, galben de crom, cu diagonala de la stînga jos spre dreapta sus. Gîndul că ea se află deja de trei luni într-un sicriu din cimitir, îţi era penibil; dar nu te înspăimînta. De ce nu te mai puteai înspăimînta? Nu aveai decît tablouri şi culori în piept, dar nimic ce ar fi putut să te înspăimînte. Şi nimeni nu ştia, nici chiar Ernest; şi nici măcar June n-o ştiuse.

Un drumeag pornea în jos şi la răspîntie era o tăbliţă indicatoare. Ivao aprinse un chibrit şi se dădu mai aproape. Semnele scrise, aproape şterse, numai cu greu se puteau citi, dar îşi putu da seama, totuşi, că drumul ce pornea în sus ducea la popasul al cincilea al potecii pelerinilor, de unde putea apoi să meargă pe o potecă bătătorită pînă la vîrf. Îşi legă peste bocanci una din perechile de sandale de pai şi urcă prin desişul din susul drumului, zgîriindu-se pe mîini şi pe genunchi în mărăcini; apoi ajunse în grohotiş şi porni de-a dreptul spre vîrf, fără potecă.

Coasta devnea foarte abruptă; după nici cîteva minute trebui să se odihnească. Solul se făcea tot mai instabil şi, cu toate sandalele de pai, luneca pînă la gleznă în grohotişul de piatră ponce. De cîte ori se odihnea acum, Ivao îşi fixa cîte o ţintă pînă la care să ajungă dintr-un efort, fără oprire; dar de multe ori trebuia să facă haltă încă înainte de ţintă. Atunci se aşeza pe cîte un bolovan de lavă mai mare şi abia îşi trăgea sufletul. Un vînt adia rece pe fruntea brobonită de sudoare şi pe lîngă genunchii leoarcă de transpiraţie. Drumul spre înălţime, care ducea la popasul al cincilea, nu-l mai putea vedea.

Apoi continuă să urce prin pustietatea stîncilor de lavă golaşă şi prin grohotişul mişcător, în care i se afundau picioarele şi care se întindea pînă sus la marginea craterului. Ce eşti tu, acum, mai mult decît un păduche, o furnică, ce se tîrăşte pe munte spre înălţime! Doar un punct pe munte; o făptură, al cărei răstimp de viaţă nu depăşeşte o sută de ani, pe un vulcan care a luat fiinţă pentru milioane de ani. Desigur că există lucruri, care sînt mai mari decît muntele şi mai bătrîne. De pildă norii, apa sau lumina. Sau ceva ce nici măcar nu poţi picta şi în faţa căruia mintea se opreşte sau ricoşează cînd se apropie de el: lumea, realitatea sau moartea.

Dar în faţa ta se află un munte, se înalţă fără efort din şes în lumina zilei sau în întunericul nopţii, şi tu vrei să te urci pe el. «Să-l cucereşti», spun ziarele cînd vor să se exprime mai înflorit. O expresie care e pur şi simplu stupidă; căci oare cine a putut vreodată să obţină un munte! Şi dacă l-ai cuceri, ce-ai putea să faci cu el? Să arăţi spre el şi să spui: muntele ăsta e al meu?

Muntele stă liniştit şi îndură calm ca oamenii să colinde pe el şi să se fălească, trufaşi, cu asta. El nici nu vede asemenea muşte efemere ca tine, se mişcă doar în zeci de mii de ani şi îmbătrîneşte în milioane de ani. Nici măcar nu observă

https://biblioteca-digitala.ro

că toamna cade zăpada pe el şi că primăvara şi vara se topeşte, nu observă cum arborii se caţără pe el, se înfig bine în el, cresc şi, după decenii sau secole, se prăbuşesc în timpul unui taifun sau al unei furtuni de zăpadă ori degenerează.

Oare muntele gîndeşte? Sigur că nu. Căci altfel ar fi ceva ca noi. Dar el e cu totul altceva, ceva ce devine, pentru noi, un obiect cu care doar ne confruntăm, dar în care nu ne putem transpune niciodată. Fireşte că nu gîndeşte, deşi cărţile scriitorilor vorbesc uneori despre el de parcă ar face-o. Şi, chiar dacă ar gîndi, noi nu ne-am da seama. Dar el nu pare să fie orientat spre nimic, nu participă la ce te priveşte şi nici la viaţa ta. Doar există, este aici, un monument al existenţei care ne avertizează că nu sîntem şi nu putem fi totul, cîtă vreme trăim, şi că în faţa noastră mai este altceva, pe care noi înşine nu putem decît să-l schiţăm fugar în tablourile noastre. Şi cînd vei izbuti oare să pictezi inefabilul, ceea ce nu poate fi recunoscut, singurătatea?

Urci prin grohotiş, peste pietricele mărunte care, ajunse acum aproape nisip, au fost spălate şi roase din stînci mari de-a lungul a mii de ani de zăpadă, ploaie şi vînt. Sandalele de pai se afundă la fiecare pas, alunecă îndărăt prin grohotiş, prind iar pe ceva, iar tu le tragi încet în sus. Inima bate de-ţi vuiesc urechile. Pieptul saltă repede şi sacadat. Trebuie să te odihneşti iar, cazi pur şi simplu pe ceva şi-ţi tragi greu răsuflarea. E linişte. Doar vîntul adie rece şi e timpul să scoţi din rucsac bluza din piele de căprioară căptuşită cu lînă şi să ţi-o pui peste cămaşa udă leoarcă de sudoare.

Jos de tot pe cîmpie, dincolo de cîmpie, deasupra munţilor, se iveşte deodată un licăr roşu-carminiu, de parcă ar arde un munte; dar numai cîteva secunde mai tîrziu, cînd ai impresia că distingi focul în copaci, vezi că e luna care răsare şi urcă pieziş peste munţi.

Nu-i poţi urmări mersul, trebuie să-ţi cauţi din nou o ţintă. Şi cînd, ajuns la ea sau chiar mai înainte, laşi să-ţi alunece picioarele, obosit, şi te trînteşti jos, privirea rătăceşte din nou pe dincolo, peste lumea care nu e munte. Pe deasupra lacurilor plutesc nori ceţoşi, iar lumina lunii se aşterne, cenuşie-deschis, peste ei. Chiar şi în urma ta, aproape de tot — trebuie să fie cam la înălţimea drumului ce duce la popasul al cincilea — ,pluteşte nemişcat un nor, alb şi destrămat, ca de vată. Pe cîmpia neagră ca smoala licăresc, ca nişte licurici, lămpile electrice pe care ţăranii le lasă să ardă chiar şi cînd dorm, pentru ca duhurile şi demonii să fie alungaţi de lumină.

Ivao se tîrăşte în sus şi se îndreaptă din nou spre vîrful care, deodată, pare să fie foarte aproape. Poate recunoaşte deja cununa de coline din jurul craterului. Poate doar încă o oră de mers, poate două. Aici sus, unde ochiul nu află nici un punct de sprijin în lumina lunii sau în cîmpia înclinată, nu poţi să apreciezi bine distanţele.

E supărător faptul că picioarele alunecă în grohotiş la tot pasul, aşa că acum tare ar vrea să fi mers totuşi pe drumul ce ocolea muntele pe la jumătate spre răsărit, pînă la poteca bine bătătorită a pelerinilor. De mult nu mai urcă drept spre vîrf, ci pieziş pe coasta întinsă; apoi face o cotitură şi o porneşte în unghi, în direcţia opusă. Cîştigă înălţime încet, în linie şerpuită.

Se odihneşte pe un pietroi care e îmbrăcat în muşchi. Suprafaţa e cenuşie şi luceşte catifelat. Scoate din rucsac nişte pesmeţi, dar nu mănîncă decît două trei înghiţituri. Nu-i e foame, doar sete. Duce bidonul la gură, dar apa, care acum e rece, are gust de benzină. Varsă toată apa din bidon pe piatră, nu vrea să o care pînă-n vîrf. Sus poate să-şi cumpere o sticlă de apă tansan. Îi e frig la genunchi, scoate din rucsac pantalonii de schi şi-i îmbracă pur şi simplu peste şortul de pînză.

https://biblioteca-digitala.ro

Apoi merge mai departe. Cînd se odihneşte din nou, o porţiune a cerului de deasupra lanţului de munţi de dincolo de lacuri este aproape luminată, deasupra aceluiaşi şir de munţi, îndărătul cărora abia asfinţise soarele. În cele cîteva ore, pămîntul se rotise o dată şi acum se vestea iar pentru noua zi, la cîteva laturi de palmă de locul unde scăpătase.

Dacă voia să vadă răsăritul soarelui, trebuia să meargă acum pe povîrniş, spre răsărit, la aceeaşi înălţime. Luna începuse să pălească şi, cînd Ivao urcă pe o văioagă, văzu că şirurile înguste de stînci, care se ridicau din grohotiş, se continuau în sus pînă la buza craterului, de parcă erau oasele muntelui. Fu nevoit să traverseze două asemenea creste de stînci, apoi urcă din nou oblic şi şerpuit în direcţia vîrfului. Siniliul noptatec al cerului se lumina, iar stelele păleau şi ele. Lanţurile de munţi de dincolo de lacuri păreau nişte umbre întinse spre zorile ce mijeau, iar norii de deasupra lacurilor negre şi de la poalele muntelui prindeau să albicească.

Mai sus de el, poate la vreo zece minute depărtare, se vede o umbră: să fie o casă, o cabană? A şi ajuns, oare, la poteca folosită de pelerini, care duce de la Umagaeshi, comodă şi bine bătătorită, pînă la vîrf, tivită de nouă popasuri, unde se vinde ceai, unde contra unei taxe mărunte, îţi arde pe alpenstock un semn cu fierul roşu şi unde te poţi odihni pe rogojini de paie?

În zece minute umbra s-a apropiat, dar încă n-a ajuns la ea. Inima pompează şi Ivao poate auzi fiecare bătaie a pulsului. Merge zece paşi, apoi trebuie să se odihnească, mai înainte de-a urca alţi zece.

Nu e nici o casă, e o stîncă de lavă şi, de jur împrejur, zac împrăştiate sfărîmături care s-au desprins din ea. Cele mai mici sînt cît pietroiul pe care încerca Toshi să-l spargă. Latura dinspre vale a casei de stîncă, în surplombă, luceşte mat în lumina rece a zorilor cenuşii. Ai impresia că lespezile şi blocurile parcă s-au desprins de curînd din stînca înaltă. De curînd? Ei, poate acum o sută de ani.

Ivao ştie că-şi iroseşte forţele, dar îşi îngăduie risipa şi se caţără pe uriaşa stîncă, pe partea dinspre munte. Merge mai uşor decît ar fi crezut. Sandalele prind bine pe muchiile colţuroase ale lavei poroase şi tăioase. Poate urca pe ea ca pe o scară şi nu trebuie să se odihnească decît o singură dată. Se aşează pe muchia cea mai de sus şi lasă picioarele să-i atîrne într-o crăpătură strîmtă care duce abrupt în interiorul blocului şi se îngustează repede.

Nici n-ar fi putut găsi un loc mai bun ca să se odihnească. Pune rucsacul jos, scoate o tabletă de ciocolată dintr-un buzunar lateral şi o mănîncă. O rafală de vînt mătură muntele. Răcoarea dimineţii răzbate prin pulovăr şi prin cămaşa leoarcă de sudoare. Îşi pune hanoracul de schi din balonseide gri, care opreşte vîntul să mai pătrundă.

Ivao se hotărăşte să se odihnească aici, pe stînca mare cît casa, pînă va răsări soarele, pînă ce se va înălţa deasupra bancului de nori alungit din depărtare, de colo de jos. Sau o fi, poate, marea? Ori o pătură de neguri deasupra ei? Marginea superioară se luminează roşu-auriu. Tivul luminos se lăţeşte văzînd cu ochii.

Întoarce capul şi, deodată, vede cum vîrful se încinge bătînd în roşietic, se face roşu închis ca fierul în focul moale al forjei. Acum observă că nu numai lumina e roşie, ci şi nisipul vulcanic de pe întreg vîrful muntelui. Roşul acesta apare pînă şi în umbra neagră de sub imensele colţuri de stîncă ale buzei craterului.

Spre nord-est, orizontul e luminat de tot, iar ochii sînt orbiţi de tivul acela roşu strălucitor. În vale se luptă încă întunericul cu lumina, iar acolo, unde ceaţa s-a împrăştiat deasupra unui colţ al lacului, apa este neagră ca smoala şi lucie ca sticla.

Deodată Ivao se pomeneşte în soare, de parcă cineva ar fi aprins un reflector pe scenă. Totul în jurul lui este scăldat brusc în lumină roşie şi, în aceeaşi clipă, şi

https://biblioteca-digitala.ro

simte pe față căldura soarelui. El iese din mare, sîngeriu și rotund, ca pe steagul japonez.

Lumina zboară la vale. Ivao poate urmări umbra nopții care se retrage. Pe neașteptate se luminează stîncile de mai jos, care cu o clipă înainte erau încă cenușii, apoi norul din noapte, care s-a micșorat mult. Vîrfurile munților de peste lacuri sînt în plină lumină albastră-rece și nu mai par doar umbre. Departe de tot, la peste o sută de kilometri, se ivește, azuriu-cețos, un alt șir de munți și deasupra piscului celui mai înalt plutește oblic un nor subțire: este vulcanul Asama. Peste văile dintre munți și pe deasupra cîmpiei din vale se țes încă negurile zorilor.

Încă n-o poți picta, îi trece prin minte. N-ai s-o poți picta niciodată. Oricum, n-ai să poți cuprinde niciodată, într-un singur tablou, ceea ce știi despre munte. Dar de posibil, trebuie să fie posibil. Numai că încă n-ai atins culmea.

« Cînd un pictor, care la treizeci și doi de ani a atins sau, cum cred unii critici, a depășit culmea artei sale, cînd a revenit de la o manieră abstractă la una mai concretă — așadar cînd Ivao se izolează acum într-o mănăstire budistă, retrasă, din Japonia, ca frate laic, ești înclinat fie să-l consideri un romantic, fie să crezi că e vorba de un truc pentru reclamă. Dar Ivao n-a fost un romantic, pînă acum, nici în operele sale, nici în viața sa. Iar împotriva teoriei cu trucul pentru reclamă vorbește însăși faptul că el nu l-a primit pe corespondentul nostru care voia să-l viziteze în mănăstire (vezi fotografia de sus dreapta), cu toate că venerabilul stareț septuagenar (stînga jos) a dat explicații referitoare la mănăstire. Ivao nu mai pictează. »

Așa scria o revistă americană.

Nu observaseși că se și lăsase noaptea, ședeai în chilia ta; ușa de hîrtie era dată într-o parte și tu priveai peste *roka* din curtea templului. Imaginea pinilor cu crengi lungi se contura precis înaintea ochilor tăi, în ciuda întunericului, și a ploii — neagră și cafenie pe contrastul albului. Puteai vedea, deși era întuneric.

A venit starețul, dar nu ți-ai dat seama decît cînd a pus mîna pe umărul tău și te-a trezit din contemplare.

De ce nu voiai să-l vezi pe străin?

Pentru că nu m-ar fi înțeles. Cum pot să-i explic ceea ce am aflat abia acum!

Dar tu m-ai înțeles, oare, cînd ai venit aici?

M-ar fi tulburat. Ceea ce îl frămîntă pe el, pe mine nu mă mai atinge.

Cine a văzut lumea așa cum e, nu mai e tulburat de ea.

În dimineața următoare ai pictat pinul și n-a fost nevoie să mai privești nici măcar o singură dată spre el.

Dacă m-ai fi înțeles, a spus starețul, n-ai mai fi pictat.

Dar a trebuit să pictez, învățătorule.

Pentru că ai crezut că vei pierde imaginea lui. Cine a atins culmea nu mai are nevoie să picteze sau să scrie poezii. Poate s-o facă, dar nu mai are nevoie. A devenit un lucru fără importanță. El posedă imaginea lucrurilor și n-o mai pierde.

Și cum se cheamă culmea?

În împărăția Shiragi, soarele strălucește luminos la miezul nopții.

Nu înțeleg, învățătorule.

Culmea se numește Myokva-Fu, felul florii minunate. Myo înseamnă minunat. Minunat înseamnă ce nu poate fi redat în cuvinte și ce nu poate fi cuprins cu conștiința. Minunat: asta este forma fără formă. Vidul este materie. Strigătul este tăcere.

Și cum pot ajunge pe culme?

N-o poți ajunge. Trebuie să aștepți pînă vine ea la tine.

Cînd ai părăsit iar mănăstirea, pentru a te întoarce la Kamakura și a picta, starețul ți-a spus:

https://biblioteca-digitala.ro

Culmea vine la tine fără să faci nimic, ca din întîmplare. Te trezeşti deodată cu ea în faţa ta, dacă ai ajuns atît de departe şi dacă destinul tău o vrea. Te aşteaptă un *Tori-i* din buşteni roşii.

Soarele scălda în lumină faţa lucie a lacurilor şi destrămase toţi norii, chiar şi norişorul alb de pe povîrnişul muntelui, de deasupra pomilor. Picioarele lui Ivao atîrnau în crăpătura stîncii. Se ridică astfel încît bocancii să găsească sprijin în ambii pereţi ai fisurii şi să se încleşteze în ei. Mai erau doar vreo şapte-opt sute de metri pînă la vîrf; dar cînd se întoarse ca să întindă mîna după rucsac, simţi o zguduitură, picioarele îşi pierdură spijinul şi lunecă mai adînc în fisură, cu vreo cîţiva centimetri. Durerea din genunchi era atît de mare, încît aspiră zgomotos aerul printre dinţi. Se auzise un scrîşnet uşor în piatră şi avusese senzaţia că parcă tremurase stînca, deşi sta aici de —ei, de cînd?

Se propti cu braţele în piatră şi încercă să-şi tragă picioarele afară, dar erau înţepenite şi, cînd încerca să le mişte, durerea din genunchi devenea aproape insuportabilă. Strînse din dinţi şi trase picioarele cu o smucitură puternică; dar ţipă de durere. Picioarele era înţepenite în stîncă.

Privi în fisură, dar soarele nu era încă destul de sus şi în lăuntrul ei era întuneric.

Inima începu să-i bată deodată puternic şi sîngele i se zbătea în vîna gîtului. Respira adînc şi trăgea aerul rarefiat, gîfîind, în piept, deşi nu făcuse nici un efort.

Prostii, îşi spuse, eşti prea ostenit. Eşti treaz de douăzeci şi patru de ore şi ai biruit cea mai mare parte a muntelui în timpul nopţii.

Introduse ambele mîini în fisură şi simţi că stînca apăsa strîns coapsele deasupra genunchilor.

De şezut, nu putea să şadă, dar coapsele aveau măcar atît loc să se mişte, cît să se poată rezema cu şezutul de muchea superioară dreaptă a pietrei. Apoi, în afară de asta, se mai putea sprijini în cotul drept. Îi trebuia timp ca să cugete.

Pe deasupra cîmpiei plutea negura azuriu-albicioasă. Pictură în guaşă. Contururile munţilor se estompau. Peste culorile din cîmpie se aşternea vălul negurei. Toshi o fi spărgînd acum iar vreun bolovan la poalele muntelui. Ciocanul cade pe piatră, şuierînd cu coada de bambus, şi sare o bucăţică.

Stînca era atît de strîns lipită de pulpă, încît nu putea strecura nici măcar un deget printre ele. Lunecă încet cu mîna dreaptă în josul piciorului pentru a măsura spaţiul dintre el şi stîncă. Mai jos de genunchi pantalonul era ud. Scoase repede mîna afară. Era plină de sînge. Se calmă numaidecît. Fireşte că trebuie să se fi julit puţin la genunchi. Nu era nimic grav şi sîngele se va opri în curînd. Îşi şterse mîna de piatra poroasă, care bătea în roşu la soare şi se încălzise puţin.

Era foarte neverosimil, dar oricum posibil, ca stînca să se fi clintit puţin, fie şi numai cîţiva centimetri. Trebuia să încerce acum să-şi răsucească picioarele şi apoi să le tragă afară. Nu putea să fie prea greu; numai că trebuia să procedeze cu multă precauţie. Poate mai întîi piciorul stîng, care era ceva mai liber. Putea să-şi mişte picioarele din încheieturi. Mai întîi piciorul stîng. Cu multă băgare de seamă.

Pentru a nu face nici o greşeală şi nici o mişcare inutilă, mai pipăi o dată cu mîna de-a lungul stîncii. Fisura avea cîteva ridicături rotunjite. Suprafaţa era aspră şi neşlefuită; o spărtură recentă, cu siguranţă nu mai veche de cîţiva ani sau cîteva decenii. Poate că gerul făcuse stînca să plesnească. Acum se dezagrega; într-o sută sau o mie de ani avea să crape, poate, de tot, în mulţi bolovani mai mici, care se vor rostogoli în jos primăvara, la vremea topitului zăpezii, şi vor fi acoperiţi de grohotiş, pentru a fi scoşi din nou la iveală de apele care-i vor şlefui şi distruge mai departe. O sută de ani — o oră în viaţa acestei stînci de lavă, ultimă pînă ce-i

https://biblioteca-digitala.ro

va veni şi lui clipa să moară, să se dezagrege, să-şi dea viaţa ca piatra asta ! Viaţa lui? Ei da, existenţa asemănătoare cu stînca aceasta.

Zău că nu era acum vremea să-şi frămînte mintea cu asemenea fleacuri. Mai întîi trebuia să-şi mişte piciorul stîng. Da, putea să-l răsucească puţin, numai că pentru asta trebuia să apese vîrful piciorului în jos. Putea să-l împingă şi lateral, dacă-l ajuta cu mîna stîngă, în timp ce se sprijinea în cotul drept. Nici nu-l durea atît de tare, cît îşi închipuise. Putea chiar să ridice puţin piciorul. Aşa cum era acum, ar fi putut să-l scoată afară, dacă celălalt genunchi n-ar fi fost înţepenit în încleştarea pietrei

Dar piciorul drept nu se putea mişca. Se şi umflase. Pînă şi mişcarea vîrfului degetelor îi producea durere. Trebuia să încerce să-l împingă şi pe el spre stînga. Dar mîna lui simţi în stînga lîngă genunchi, ca o cocoaşă a pietrei, o strîmtare a fisurii. Atinse genunchiul cu multă grijă; dar chiar şi această atingere uşoară îl durea într-atît, încît îşi dădu imediat mîna la o parte. Oare o fi rotula spartă? Pantalonul era ud leoarcă mai jos de genunchi. Nu privi spre mînă, o şterse doar de stîncă. Fruntea îi era toată numai sudoare.

Se aplecă din nou ca să-şi scoată bocancii. Poate că ar fi fost posibil să-şi mişte după aceea picioarele mai uşor. Dar n-ajungea cu mîna decît pînă la şiret. Căută pe pipăite un capăt şi trase de el, dar în loc să desfacă funda, făcu un nod. Şi, la urma urmei, de ce să-şi scoată bocancul. Genunchiul nu căpătă prin asta mai multă libertate de mişcare. Dar era, cel puţin, o activitate.

Nu, activitatea trebuia să aibă o noimă. Dacă ai apuca piciorul drept cu ambele mîini şi l-ai ridica în sus dintr-o smucitură, chiar dacă te-ar durea înfiorător? Îşi privi mîinile, fiindcă nu voia să înfrumuseţeze nimic. Erau roşii-maronii. Şi le frecă de pantaloni. Unghiile încă mai erau cafenii. Îşi scoase batista din buzunarul pantalonului; dar mîna tot nu se curăţa complet. Parcă avea şi un briceag la el? Cu el ar fi putut măcar să-şi cureţe unghiile. Dar renunţă în curînd să mai caute briceagul. Era o prostie să se îngrijească acum de unghiile de la mîini.

Mai întîi trebuia să iasă din situaţia asta disperată; după aceea mai avea încă mult de furcă, să se tîrască pînă la Poteca Pelerinilor sau măcar pînă atît de aproape de ea încît să fie auzit cînd strigă. Că acum doar urcau zilnic atîţia oameni pe munte. Ajuns la Poteca Pelerinilor, o să fie coborît în vale. Un hamal o să-l ia în cîrcă, aşa cum sînt căraţi în spate de-atîtea ori bolnavii la spital.

Cînd atinse piciorul drept şi apăsă puternic pe genunchi, scînci de durere, închise ochii, se rezemă în cotul drept şi se odihni.

•

Trebuia să se întîmple ceva. Nu poţi să zaci aici toată ziulica şi să aştepţi pînă îşi vor fi dat seama de absenţa ta, pînă te vor căuta şi te vor găsi în sfîrşit. O fi fost oare posibil să se clintească stînca asta care e de zece mii de ori, de o sută de mii de ori mai grea decît tine cu cele şaizeci de kilograme ale tale? Stînca asta cît o casă să fi fost pusă, oare, în mişcare de o apăsare cu piciorul? Zăpada care cade iarna pe ea sau vîntul, ca taifunul de săptămîna trecută, o apasă mult mai puternic decît greutatea unui om.

Sau poate se mişcase piatra din cauza unui cutremur mic, imperceptibil, cum sînt cu sutele în fiecare an? Sau poate se cutremurase puţin pămîntul pentru că undeva, sus, pesemne la marginea craterului, se desprinsese vreo stîncă şi se prăbuşise în adînc? Fireşte că era posibil, dar totodată şi prea puţin probabil, ca lucrul să se fi petrecut chiar în clipa asta, una printre miliardele de clipe.

Dar întîmplarea oare ce e? Da, acum taci şi ai prefera să eviţi întrebarea. Încă o dată: dar întîmplarea oare ce e? Dacă încerci să găseşti un răspuns, nu te simţi la largul tău. Întîmplarea loveşte în faţă legea probabilităţii; sau înlătură, fără multe

https://biblioteca-digitala.ro

fasoane, acea faimoasă lege. De ce trăieşti după legea probabilităţilor, acea lege faimoasă, şi nu după aceea a întîmplării? După legea probabilităţii ar trebui să trăieşti şaizeci şi şapte de ani şi trei luni ; dar întîmplarea îţi pune o piedică azi, aici, la treizeci şi cinci de ani. Dintre nenumăratele posibilităţi în care ai fi fost liber, a fost aleasă pentru tine acea una, întîmplarea. Un proiectil, pe care nu l-a prevăzut nici chiar statistica, te nimereşte şi te dă peste cap, te face să scapi cu piciorul într-o fisură ridicolă.

Dar de ce nu găseşti nici un răspuns la întrebarea ta despre întîmplare? Nici un răspuns satisfăcător, nici o explicaţie cu motive şi cauze? Pentru că nu există nici un răspuns cu « de aceea » şi « drept care », cu « fiindcă » şi « în consecinţă ». Întîmparea este, tocmai, un eveniment care nu poate fi cuprins în motive: asta e caracteristica ei. Dar « de aceea » şi « pentru aceea » şi « în consecinţă » te învîrţi, doar, în cerc, dacă vrei să cauţi o cauză a întîmplării. « De-aceea » te necăjeşti din cauza ei, nu vrei s-o recunoşti şi « de aceea » nu te simţi la largul tău. Întrucît, din păcate, n-o putem tăgădui în viaţă, o tăgăduim pretutindeni unde ar trebui s-o întîlnim de obicei. De pildă în povestea şi imaginile noastre, pe care ni le închipuim pentru a ne consola de întîmplarea respectivă. În ele, ea n-are ce căuta, acolo este tabu, este o greşeală artistică, o întîmplare stupidă.

Fireşte că întîmplarea a fost stupidă ; ai auzit vreodată de-o întîmplare deşteaptă? Oare unde or să te ducă gîndurile astea neroade, care te fac, pe deasupra să te simţi prost? Trebuie să faci ceva, contra ei. Poate că nici n-a fost aşa, n-a vibrat piatra, nu s-a cutremurat pămîntul, fisura nu s-a lărgit şi strîmtat. Poate că doar ai alunecat în crăpătură şi, atunci, trebuie să şi ieşi din ea. Sau, dacă piatra s-a clintit sub propria ta greutate, atunci ar trebui s-o poţi mişca iar la loc.

Deschise ochii, respiră adînc, se propti cu braţele în cele două laturi ale fisurii şi încercă să le depărteze una de alta. Ce prostie ! Cum putea să clintească el oare, chiar şi numai cît un fir de păr, piatra care cîntărea mii de tone !

Se lăsă păgubaş în privinţa stîncii şi se rezemă pe spate în poziţia aceea incomodă. Durerea începu deodată să zvîcnească din nou şi să-l sfîşie. Ivao închise ochii şi scînci.

Aşteptă pînă ce durerea se alină şi se odihni. Dar, cînd moţăia şi capul îi cădea într-o parte, îşi mişca uşor coapsa şi apăsa cu genunchiul în piatră. Gemea la fiecare respiraţie.

Soarele ardea mai intens. Se ridică în capul oaselor, scoase din rucsac panglica japoneză pentru frunte şi şi-o legă în jurul capului. Scutură bidonul. Nu mai erau în el decît cîţiva stropi, pe care îi bău.

Dar ar putea să înlăture una din cocoaşele de piatră de lîngă genunchi, cioplind-o încet, grăunte cu grăunte ! Cu pumnul? Sau poate, cumva, s-o zgîrie cu unghiile de la mînă? Cu bidonul? Nu, era de aluminiu şi, deci, mult prea moale. Dar unde era briceagul? Căută iarăşi în buzunarul pantalonilor. Nu era acolo. Răscoli rucsacul. Nici acolo nu găsi nimic. Dar cînd bătu cu mîna peste buzunarul de la pantaloni îl simţi : nu era în pantalonii de schi, ci în şortul de pînză, pe care-l purta pe dedesubt.

Mai înainte de a se apuca de lucru, îşi puse rucsacul în partea dreaptă — în aşa fel încît acum se rezema ceva mai uşor, aproape că putea şedea. Apoi deschise briceagul, se aplecă şi începu să ciopleasă cocoaşa de piatră de lîngă genunchiul drept. Întrucît soarele se ridicase ceva mai sus, putea acum să vadă locul. În sus şi-n jos, în sus şi-n jos. Număra. Cînd lama mersese de o sută de ori în sus şi-n jos, se opri. Pe roca de lavă văzu o dungă metalică. Pipăi cu vîrful degetului artătător. Da, în piatră se făcuse un mic şănţuleţ, o zgîrietură, nimic mai mult. După ce va freca aşa de o mie de ori, şănţuleţul va fi adînc cît să încapă un

https://biblioteca-digitala.ro

fir de pai în el. După amiaza va fi pătruns poate, în piatră, cît grosimea unui deget.

În orice caz, era mai bine să facă ceva, decît doar să şadă locului şi să se gîndească la întîmplare, să aştepte pînă ce piciorul s-o umfla şi mai mult, pînă s-o înţepeni definitiv, o da în cangrenă şi o muri, întîi numai piciorul. . . şi apoi. . . Oricum, trebuia să facă ceva.

Zgîrie mai departe şi dunga metalică se lăţi. Îl durea spatele, aşa că se rezemă din nou. Limba briceagului se tocise la vîrf şi se şlefuise rotund. Ei, mai ţine ea o bună bucată de timp ! Pînă s-o toci de tot, o să fie după-amiază.

Ridică braţele în sus, se întinde ; apoi începe din nou să cioplească piatra. În sus şi-n jos, în sus şi-n jos, în sus şi-n jos, de patru ori, de cinci ori, de şase ori. Cît o fi ora? Se uită la ceasul brăţară. Zece. Apoi continuă activitatea lui de furnică, perseverentă, monotonă, ca un cariu de lemn care-şi croieşte drum, rozînd, printr-o scîndură. Simte pe degete pulberea de piatră. Aşadar are succes ; poate simţi că înaintează. Optzeci şi şase, opt zeci şi şapte, optzeci şi opt, nouăzeci. Nu trişa: încă o dată optzeci şi opt, ca pedeapsă pentru că ai sărit o zgîrietură, optzeci şi nouă, nouăzeci.

E triumfător, deodată nu mai simte durerea în picior, îşi îndreaptă panglica de pe frunte, îşi şterge faţa de transpiraţie şi continuă să frece.

Cu viclenie şi perseverenţă vei învinge tu piatra asta, care zace aici de mii de ani şi nici măcar nu poate gîndi, ci doar se mişcă atunci cînd e pusă în mişcare de altă forţă. Fusese doar un semn, un avertisment, unul, care să te facă atent. Da, acum înţelegi avertismentul dinaintea întîmplării. N-ai să-l mai uiţi niciodată. Trebuie să prinzi întîmplarea, s-o ridici la rangul de destin. Destin, vai, doar un cuvînt mai cu greutate, care vrea să dea întîmplării, ulterior, un sens şi pe care tot nu poţi să-l înţelegi !

Lama se rotunjeşte îngrijorător. Dacă măcar ai avea un obiect de fier zdravăn ! Dar ce-ai luat cu tine pe munte în afară de bidon şi de cutiuţa de lemn cu orez? Un bloc de desen şi cretă grasă şi cărbune de schiţat. O daltă ar fi trebuit să iei. Ai putea să faci numaidecît să sară o aşchie cît unghia. Centimetru cu centimetru, şi în cîteva ceasuri ai fi liber. Ce nerozie, dacă viaţa ta sau chiar şi numai piciorul tău trebuie să depindă numai de faptul că, în loc de daltă şi ciocan, ai luat cu tine blocul de desen !

Hîrjîie mai departe ! Se uită la ceas. Zece? A uitat să întoarcă ceasul, întrucît îl întoarce totdeauna numai seara, cînd se suie în pat. Trebuie să fie unsprezece, sau poate că era chiar amiază. Potrivi ceasul la unsprezece şi jumătate, îl întoarse şi zgîrie piatra mai departe.

Nu, n-are nici un rost. Ai ros pînă acum cîţiva milimetri din piatră, dar asta nu-i nimic. Oricum, piciorul tot mai continuă să se umfle, se umflă mai repede decît rozi tu piatra. Şi, chiar dacă ar rămîne ca acum — tot vor trece zile pînă să-l poţi măcar mişca ceva mai mult. Trebuie să încerci să spargi o bucată din piatră, cu lama subţire, dar cu grijă, să nu plesnească lama.

Potriveşte briceagul, de probă, cu vîrful lamei, ţinîndu-l cu mîna stîngă, şi loveşte uşor cu pumnul drept în prăsele. Briceagul se închide şi cade în fisură. — Îl aude cum se izbeşte jos. Briceagul s-a dus, e dincolo de raza în care l-ar putea ajunge. E inutil să formulezi reproşuri. Oricum, tot n-avea nici un sens să rozi piatra: o îndeletnicire care nu urmărea decît să-ţi distragă atenţia şi cu care voiai să te amăgeşti.

E timpul acum să te odihneşti, să reflectezi, să găseşti căi noi, chiar dacă între timp genunchiul te va durea mai tare. De fapt, n-a mai cedat durerea întrucîtva? Acum o poţi suporta fără să scînceşti. Poate că te-ai deprins cu durerile.

https://biblioteca-digitala.ro

Duse mîna la pulpa piciorului drept. Pantalonul era acolo mai scorţos: se închegase sîngele. Ridică pantalonul în sus: piciorul era rece la pipăit şi Ivao îşi masă puţin gamba, dar renunţă cînd durerea din genunchi spori.

Piatra lucea în locul în care îşi ştersese mîinile pline de sînge. Sîngele se infiltrase în porii mari ai pietrei şi-i colorase în roşu-cafeniu. Celelalte stînci, grohotişul, creasta de stînci care urca pînă la vîrf şi lespezile care spînzurau în afara buzei craterului erau de un roşu mai deschis.

Cînd privea spre cerul azuriu-deschis, trebuia să-şi închidă ochii pînă ajungeau ca o crăpătură îngustă. Putea să recunoască acum patru lacuri în cîmpie, iar unul din ele îl orbea, pentru că tocmai se răsfrîngea soarele în el. Lacurile nu erau mai mari decît nişte băltoace. Pe platou se-nşirau cîteva pete închise; erau păduri. Dar din negura albă-lăptoasă, aşternută peste ţinut, nu se distingeau nici şosele, nici căi ferate sau sate. Doar în depărtare se înălţa, pe fundalul negurii catifelate, profilul vulcanului Asama, cu coloana lui de fum, ce sta drept deasupra vîrfului, ca o flamură. Dacă ar fi avut o hartă la el, ar fi putut spune numele piscurilor dinspre sud-est. Trebuie să fi fost Alpii japonezi.

Muntele de pe tabloul din holul hotelului era greşit. Muntele tabloului era greşit fiindcă trăia, se opintea, se revolta împotriva contraforţilor şirului de coline şi fiindcă craterul striga spre cer. Asta nu e real. E poezie şi artă.

Cînd ai atins suprema treaptă, arta devine non-artă, vidul devine materie, iar simplul devine adevăr.

Muntele nu trăieşte, nu se revoltă, nu strigă. Este mult mai copleşitor, pentru că e mort; nu un leş, fiindcă n-a trăit niciodată; a fost mort de la bun început; pentru că e cu totul altfel decît eşti tu.

Înainte de toate îţi lipseşte acum ciocanul şi dalta. În cîteva ore ai putea să te eliberezi. E foarte bine, poate, că acum te poţi odihni o dată. Poziţia, în care eşti silit să stai, devine tot mai incomodă; şi piciorul stîng este rece acum.

Îl împinge, precaut, ceva mai într-o parte şi poate să-l ridice un pic. Acum cîteva ceasuri, la aceeaşi mişcare, genunchiul drept îl durea atît de rău, încît trebuia să scîncească. Acuma durerea era suportabilă. Poate că rotula dreaptă nici nu era fracturată, doar înţepenită, şi piciorul devenise insensibil.

Totuşi, nici gînd să poţi face singur, după aceea, drumul pînă la Poteca Pelerinilor. Dar poţi merge pieziş la vale sau te poţi tîrî oricum pînă unde te vor vedea. Poţi face semn cu mîna sau striga.

Fireşte, nu trebuie să-ţi faci iluzii. E, oricum, posibil să nu te poţi elibera singur. Atunci trebuie să aştepţi să te salveze. Cel mai tîrziu astăseară vor observa lipsa ta, la hotel. Mîine dimineaţă te vor căuta şi găsi. Mai ai cel mult douăzeci şi patru de ore de rezistat aici pe stîncă.

Fireşte că or să te găsească. Muntele nu-i un codru secular. Iar dincolo de limita pomilor, muntele e golaş. Poţi vedea pînă-n vîrf şi multe sute de metri în ambele părţi. Din vîrf trebuie să te poată vedea cu o lunetă. Iar echipa de salvare o poţi vedea de departe. Poţi face semn cu mîna. Numai, nu trebuie să dormi în timpul zilei. Căci dacă oamenii vor trece pe lîngă tine şi nu te vor găsi. . .

Îşi şterse sudoarea de pe faţă cu dosul mîinii. Simţea o nevoie abia suportabilă de-a ieşi afară. Cît vedeai cu ochii nu era nici ţipenie de om, de care să trebuiască să se ascundă. Dar nu-şi putea face nevoia aici fără să se murdărească. Poate că răcise la burtă azi dimineaţă, cînd piatra era încă rece. Pentru asta nu se pregătise. Chipul îi era brobonit de sudoare. Desfăcu centura pantalonilor de schi, apoi şor-

https://biblioteca-digitala.ro

tul de pînză. După ce-şi făcu nevoia, rupse hîrtia din blocul de desen şi se şterse. Apoi aruncă departe cartonul blocului.

Nu mai putea face altceva decît să aştepte şi să doarmă, pînă ce vor veni şi-l vor găsi. Deplasă şi ridică piciorul stîng din crăpătură, fără ca genunchiul drept, cel înţepenit, să-l mai doară, sprijini piciorul stîng pe o muche, îşi impinse rucsacul la spate şi se rezemă de el.

Mă conduci acum acasă? a întrebat June.

Cît e ceasul?

Două. Trebuie să plec acum.

Tu ai rămas lungit şi ai privit-o, cum se îmbrăca.

Da, te conduc acasă. Te aşteaptă Ernest?

Nu ştiu, a răspuns June.

El ştie că eşti la mine.?

Nu.

A fost pentru prima oară, de cînd te vizita ea, că aţi vorbit despre Ernest.

Nici eu nu ştiu pe unde umblă el, a adăugat June. Nici nu vreau să ştiu. Ce nu ştiu nu-mi ţine de cald. Nu-i un principiu bun?

Ba da, ai spus tu, dar numai între oameni care nu se mai iubesc. Cei ce se iubesc trebuie să-şi poată spune totul. Întregul adevăr.

Lui Ernest nu mai am nimic să-i spun.

De cînd?

Din ziua cînd am venit prima oară la tine.

Te-ai sculat, te-ai dus lîngă ea şi ai mîngîiat-o pe umăr şi pe braţul gol.

June şi-a trecut limba peste buze, apoi a continuat:

În ziua aceea am aflat, de fapt, că Ernest mă înşeală, că mă înşelase ani de-a rîndul.

Şi de-aceea ai venit la mine?

Da.

Dar, atunci, de ce ai venit la mine, de ce nu te-ai dus la altul dintre noi, la Burt sau Jim? Sînt mai prezentabili, au mai mulţi bani, lucrează mai puţin. Sînt mai respectabili.

Şi-a pus pulovărul şi apoi te-a privit lung:

Tocmai de-asta nu m-am dus la ei.

De ce?

Fiindcă sînt mai respectabili. Ernest îi preţuieşte.

Aha, ai spus tu. Sînt gata numaidecît.

Cei ce iubesc trebuie să-şi poată spune totul. Întregul adevăr, nu-i aşa?

Fireşte. Şi eu însumi l-am spus nu mai de mult decît adineaori. Încă un minut şi-apoi putem merge.

N-am vrut să te rănesc; am vrut doar să-ţi spun adevărul. Şi adevărul este: te iubesc. N-aş mai putea să te părăsesc. Şi tu?

Sînt gata numaidecît, June.

Cînd ai pictat-o mai tîrziu şi ţi-a spus că n-o să mai trăiască mult, primul gînd ţi-a fost că asta ar fi cea mai bună soluţie.

Lumea era învăluită în negură catifelată, albăstrui-albă. Piciorul nu mai era al lui. Nici nu mai simţea vreo durere. Putea să-l lase în urmă, dacă s-ar fi dizolvat în lumină. Soarele lumina şi încălzea totul cu razele lui blînde.

I se dăduse voie să meargă s-o viziteze pe bunica la Kobe. De abia ajungea cu mîna la zăvor, l-a tras, dar era o altă curte, altă casă. Era singur pe şosea şi a început să plîngă. Plîngea pentru că era singur şi n-avea să mai găsească drumul

https://biblioteca-digitala.ro

spre casă. O fată mai mare l-a întrebat de ce plînge aşa, cu sughiţuri. Dar el n-a răspuns nimic. Atunci l-a luat o altă femeie cu ea la postul de poliţie şi a trebuit să aştepte acolo multă vreme pînă l-a găsit bunica şi l-a dus acasă.

Ce-l mai unea cu copilul de-atunci? Numele? O biografie, un drum prin timp, rătăciri, prăbuşiri, urcuşuri abrupte? Asta era mîna care a tras atunci zăvorul de lemn? Aceştia — ochii din care curgeau atunci lacrimi? Ce mai are el comun cu băiatul din Kobe? Nimic. Doar un ecou din trecut, o amintire ce păleşte îl mai lega de el. O amintire a durerii care era numai a lui. În scurtă vreme se va spulbera de tot, şi această amintire. Bătrîna femeie era probabil moartă de mult, cea care-l luase cu ea; întocmai ca şi bunica. Fata, care îl întrebase atunci, nu mai ţine minte nimic despre întîlnire. Drumurile lor se încrucişează; dar privirea şi întrebarea se şterseseră. El umblase treizeci şi cinci de ani prin lume, îşi încrucişase drumul cu al altora, colindase alături de alte drumuri, ca acela al Paulettei; apoi liniile se depărtaseră şi, cîndva, drumurile aveau să înceteze. Un burete şterge reţeaua milioanelor de drumuri şi în curînd nimeni nu mai ştie de ele.

Nu mai era încătuşat de stîncă, putea să urce muntele, fără să ostenească, fără să se odihnească la fiecare cîţiva paşi. Plutea cu paşi uşori în sus, iar bocancii nu se mai afundau în grohotiş. Putea chiar să se caţăre, fără nici-un efort, pe stînci abrupte.

· De-odată ai ajuns sus pe culme. În faţa ta se cască craterul, mai abrupt decît ai văzut vreodată în tablouri, şi soarele nu mai luminează pînă în fundul lui. Este deja tîrziu spre seară, aproape ora şase, şi soarele trebuie să apună curînd.

Craterul este circular. Lespezi mari, pe buza lui, sînt desprinse şi atîrnă deasupra prăpastiei, fără se se prăbuşească. Sînt înnegrite şi afumate de milenii; dar jos, sub ele, se află un strat roşu-cafeniu, neluminat de soare, care pare să fie încă incandescent, de parcă încă nu s-ar fi răcit de-a lungul timpurilor trecute.

Te afli ca într-un turn şi priveşti în gaura ce se adînceşte ca o genune în pămînt şi sub care odihneşte vulcanul. Acolo jos, în hăul negru, este intrarea. Acolo trebuie să fie *Tori*-i, doi stîlpi de poartă verticali, peste care sînt aşezate două grinzi orizontale, cea de jos mai scurtă decît cea de deasupra: intrarea în sanctuar, în miezul pămîntului.

Soarele scăpătînd daureşte craterul. Rotundul e frămîntat de coline. Peste ţara de jos s-a şi aşternut umbra nopţii, iar aici, sus, se face mai frig. În depărtare se înalţă coloana de fum a vulcanului Asama, roşie-deschis şi surprinzător de mică, de parcă ar fi fumul ce iese din coşul unei locomotive. Norii de deasupra mării sînt vineţii; doar marginile lor superioare licăresc încă auriu.

Stînca este deja cuprinsă de umbră şi acum, cînd soarele a dispărut, îl ia cu frig. A dormit? Îşi pune din nou bluza de schi, pentru a opri să pătrundă vîntul, care a început deodată să sufle.

Apoi se lasă noaptea. Cînd se trezeşte, luna îşi revarsă lumina pe munte; iar negura, care nu s-a rărit şi care învăluie cîmpia, îţi face impresia, în lumina albă, c-o poţi prinde în mînă. Lîngă vîrf, piezış, atîrnă un nor ca o migdală.

Pantalonul s-a scorţoşat, iar coapsa e atît de umflată că s-a lipit strîns de stîncă.

Acum nu mai trebuie să-şi facă griji, nu mai trebuie să-şi bată capul, cum poate întrece în viclenie întîmplarea asta stupidă. La hotel s-a remarcat lipsa lui, lumea se agită. Au telefonat, s-au interesat la celelalte popasuri de pe Poteca Pelerinilor, dacă a fost văzut Ivao. O călăuză alpină urcă acum de la Umagaeshi spre vîrf şi întreabă şi în alte locuri de popas. Şi, cel mai tîrziu în zori, trimit echipa de salvare. Reprezentantul ziarului din district cheamă la telefon agenţia de ştiri din Tokio, iar în redacţia lui « Asahi » un redactor de foileton constată că nu există destul material

https://biblioteca-digitala.ro

despre Ivao. Face o notă pentru un colaborator redactor artistic: « Mîine dimineață, să se facă rost de material despre Ivao. Informații la locuința particulară a lui Ivao din Kamakura. Fotografii. Reproducerea uneia din capodoperele sale, clișeu cît mai contrastat. Există în stoc la muzeul Ueno? Importanța lui Ivao să nu fie exagerată. Apogeul său — perioada abstractă. Ultimele tablouri expuse au scăzut considerabil ca valoare, după părerea mea ».

Ție nu-ți rămîne altceva decît să aștepți. Nu poate să mai dureze mult. Poate douăsprezece ore, poate douăzeci și patru. O să-i vezi venind, cum urcă pe dincolo, peste osul muntelui care se întinde pînă-n vîrf. Sau, dacă totuși se va însera, vei vedea lampioanele de hîrtie. Dar trebuie să ții ochii deschiși; căci ei vor căuta numai pe jos, nu și pe casa de stîncă. Trebuie să rămîi treaz. Abia cînd te vor fi găsit, o să poți dormi.

Îi e sete, clatină bidonul, dar e gol. Îl duce totuși la buze. Este uscat de tot. Îl dor spatele și umerii din cauza poziției incomode, în care e nevoit să stea. Dar nu se poate răsuci, pentru că fiecare mișcare a trupului îl doare la stinghia dreaptă. Ganglionul ingvinal drept este umflat. Piciorul încleștat în stîncă e rece și insensibil.

Se lasă din nou să cadă pe rucsac. Lumina devine mai puternică și mai vie, dar nu deschide ochii.

Ce-a vrut să spună Hideo cu povestea lui despre tigru? De ce crede el că nu l-ai înțeles? Nu mai era decît o linie între Hideo și tigru. Și Hideo a spus: Am impresia că parcă am depășit încă de-atunci linia asta. Tigrul te-a privit o clipă, ți-a pus o întrebare pe care n-ai înțeles-o și voia un răspuns pe care nu l-ai putut da.

Muntele sta neclintit și tăcea. Nu știa nimic de stînca aceea, care se oprise doar la vreo șapte-opt sute de metri de crater și în care, printr-o întîmplare, printr-o posibilitate dintr-un număr infinit de posibilități, era înțepenit un om. Despre om știa tot atît de puțin ca și despre vulpile și urșii care mai sălășluiau în pădurile de la poalele sale sau despre copacii care creșteau pe el.

Era mai frig decît în noaptea precedentă. Vîntul șuiera în sus și-n jos pe fețele golașe ale muntelui și nici măcar bluza de schi nu mai oferea ocrotire împotriva frigului.

Trebuie să aștepți; căci acum vor veni în curînd. Trebuie să-ți îndrepți toate forțele asupra așteptării. Ia mîna de pe piciorul care s-a umflat atît de îngrozitor și care umple pantalonul de-l face să plesnească. E mort și nu mai poate fi salvat. Mirosul, duhoarea nu vine de la picior: nu trebuie să vină de la picior.

Aceeași lună pe care o vezi acum, luminează și peste casa ta din Kamakura și peste casa lui Chieko. Briza adie dinspre mare și acum, noaptea, s-a făcut ceva mai răcoare, astfel încît căldura de august poate fi suportată. Luna este deasupra colinelor de la Yokosuka.

Chieko te-a căutat la tine acasă; dar nu erai acolo. Apoi ea te-a găsit iar pe stînca de pe plajă. Ați stat amîndoi pe stîncă, cu picioarele strînse sub voi; și ați privit pe deasupra golfului. Luna o aveați în spate.

De ce vrei să te urci pe Fuji?

Vreau să-l pictez.

În timp ce urci? întreabă Chieko.

Nu. Cîndva, mai tîrziu.

Dar de ce vrei să mergi pe munte ca să-l pictezi? Că doar de sus tot nu-l poți vedea.

Tu nu-i răspunzi, fiindcă nu-i poți explica.

N-am dreptate? întreabă Chieko.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie să ştiu ce e muntele, de fapt, mai înainte de a-l picta.
Dar poţi să mă iei cu tine cînd urci pe munte. Sau măcar pînă la hotel. Am să aştept pînă cobori îndărăt.
Aş vrea să fiu singur.
De ce vrei mereu să fii singur? întreabă Chieko. Te stînjenesc?
Trebuie să fii singur cu muntele. Atunci îl vezi mai bine.
Dar de ce vrei să-l pictezi neapărat pe Fuji?
Pentru că a-l picta pe el e cel mai greu lucru.
Şi marea? întreabă ea.
Marea nu poate fi pictată. N-a pictat încă nimeni marea. E imposibil. Marea e ceva pentru muzică.
Chieko nu mai întrebă nimic. Este atît de limpede aerul că poţi vedea în depărtare insula Oshima cu vulcanul Mihara. Valurile izbesc clipocind în stînca voastră. Chieko îngînă o melodie.
Asta e o melodie frumoasă.
Încetează: Nu pot să cînt, spune ea.
Te rog, cîntă mai departe!
Chieko fredonează.
E un cîntec frumos.
Da, zice ea, e un cîntec despre o insulă. Un cîntec german.
Unde se află insula? În Germania?
Nu ştiu. Se cheamă Orplidu.
Cum se scrie cuvîntul.
Chieko rosteşte literele: O-r-p-l-i-d-u.
Poţi să-l mai cînţi o dată, te rog?
Ea îngînă melodia.

De jur împrejur e o ceaţă, pe care vîntul o mînă şuierînd. Nu sînt nori negri, ci valuri de ceaţă albe, prin care răzbate lumina lunii. Doar un pic de ceaţă, ce se va ridica o dată cu răsăritul soarelui.

Dar acum n-ai să-i observi pe cei ce te caută. Lampioanele lor de hîrtie, care luminează slab, nu le poţi vedea decît cînd sînt chiar lîngă tine. De cîtă vreme eşti pe stîncă? De ieri sau de alaltăieri? Ceasul a stat iar, deşi l-ai întors abia înainte de amiază. Oare ai zăcut aici o zi fără cunoştinţă?

Trebuie să strigi, să strigi tare, altfel trec la douăzeci, treizeci de paşi pe sub tine şi te lasă să mori aici ca un animal.

Vrea să strige, dar gura îi e uscată. Abia cînd se ridică pentru a scăpa de durerea din stinghie, din burtă, din spate şi din umeri, abia cînd se ridică în capul oaselor, poate striga. Dar strigă doar în ceaţă şi vîntul cîntă acoperindu-i strigătul. Atunci încetează să mai strige.

Răsună un fluierat strident, ascuţit. Tresare speriat şi ridică repede capul în sus, priveşte încordat în ceaţă, strigă din nou. Nici un răspuns. Abia după mai multă vreme se aude iar fluierînd şi nişte aripi fîlfîie. Era fîlfîitul repede şi scurt al unei păsărele, poate de mărimea unei vrăbii. Din ce putea ea oare trăi în pustietatea ţinutului de la vîrful muntelui?

Ivao începe iar să strige. Luna a apus şi cadranul ceasului de la mînă nu se poate distinge. Pune degetul arătător al mîinii drepte pe pulsul mîinii stîngi şi numără o sută de bătăi. Apoi strigă iar. Vrea să strige după fiecare o sută de bătăi, ale pulsului; dar strigă din nou după numai şaizeci, apoi la intervale tot mai mici. Strigătul său devine însă, de fiecare dată, tot mai slab; apoi renunţă.

Vîntu.. s-a înteţit şi e întuneric beznă. Stropi reci de apă acopăr pantalonii, bluza, rucsacul şi piatra. Apoi începe să plouă: deodată vine o rafală de vînt şi

https://biblioteca-digitala.ro

abate şiroaie lungi asupra muntelui. Apa curge peste faţă şi peste îmbrăcăminte, se scurge de pe stîncă în crăpătură. Dar acum nu mai tremură de frig. Mîinile îi sînt fierbinţi şi ploaia le răcoreşte plăcut.

Cade peste rucsac şi-şi pierde cunoştinţa.

Cei doi tineri coboară de la popasul al optulea şi merg pieziş prin grohotiş. Au glugi şi pelerine impermeabile, pe care vîntul li le lipeşte de spate. Merg la vale în zigzaguri mari, rămîn permanent la o distanţă la care se pot auzi unul pe altul şi se întîlnesc din cînd în cînd, ca de pildă sub stînca cea mare, cam la vreo şapte sute de metri de crater. Stînca e mare cît o casă şi peretele în surplombă, dinspre vale, apără de ploaie. De jur împrejur sînt presărate lespezi de piatră, care s-au desprins cu cîteva decenii în urmă — poate chiar iarna trecută sau cu veacuri în urmă. Doar din întîmplare au putut să dea de ea astăzi, prin norii aceştia de ploaie. Probabilitatea era foarte mică; doar o posibilitate printre multe milioane de posibilităţi să-l vadă sau să-l audă prin vijelia care şuiera cînd mai tare, cînd mai încet.

Unul pune mîna la gură şi strigă tare. Oiui! — Nici un răspuns. Apoi îşi trage gluga mai adînc pe faţă şi porneşte mai departe, cu capul întors oblic spre ploaie. Celălalt îl urmează. Merg la vale în zigzaguri largi, se întîlnesc din cînd în cînd, şi, cînd începe să se crape de ziuă, sting felinarele de vînt.

A plouat toată ziua. Ivao se trezeşte, dar lasă capul să-i atîrne pe umăr. Abia după multă vreme îl ridică. Norii sînt atît de deşi, încît nu vede nici măcar pămîntul de sub stîncă. Sau o fi poate noapte? A cîta noapte? A treia? Sau abia a doua? Duce ceasul la ureche, dar nu mai ticăie. S-o fi oprit oare fiindcă n-a fost întors la timp?

Strigă de cîteva ori, dar fără speranţă şi fără să se forţeze, numai pentru ca nimeni să nu-i poată reproşa că n-a făcut tot ce-i sta în putere. Este atît de obosit încît nici măcar nu întinde rucsacul ca să adune un pic de apă de ploaie, în el, dar îşi desprinde panglica de pe frunte, o duce la gură şi-şi umezeşte buzele.

Ivao se trezeşte din nou cînd luna a coborît jos, deasupra munţilor. Ploaia s-a deplasat, iar deasupra cîmpiei plutesc nori albi: un cîmp de vată, atît de dens şi de tare, încît ai putea merge pe el. În depărtare norii se ridică şi se aştern moale peste lanţul de munţi.

Luna se cufundă în cîmpurile de vată, iar stele strălucesc puternic şi limpede. Dacă închizi ochii pe jumătate, ele trimit în jos, pînă la tine, raze lungi ca nişte fire.

Pe munte se mişcă două stele, două puncte luminoase, doi licurici pe povîrniş. Se tîrăsc pe ici pe colo, aparent fără ţintă, se abat cînd spre dreapta, cînd spre stînga. Te caută. Te caută pe tine, dar tu nu mai poţi simţi nimic la acest gînd. Se apropie, trebuie să ajungă în cîteva minute la tine. Acum trebuie să rămîi treaz; cînd te vor fi găsit, vei putea dormi. Acum nu trebuie să cazi din nou în tăcere, în somnul fără vise. Trebuie să ţii ochii deschişi, larg deschişi, nu numai să clipeşti. Nu mai trebuie să-ţi faci griji.

Lui Ivao îi tremură mîinile, cînd se propteşte de muchia fisurii şi se îndreaptă puţin din şale. Cele două puncte luminoase vin mai aproape. Sînt felinare de hîrtie, rotunde. Dacă ai avea luneta aici, le-ai putea distinge bine. Dar luneta nu e la îndemînă, cineva trebuie s-o fi luat.

Vin mai aproape; apoi fac calea întoarsă, se îndepărtează şi se duc la vale. Ivao vrea să strige, dar vocea îi e sugrumată. Şi cînd, în sfîrşit, poate ridica glasul, e ră-

https://biblioteca-digitala.ro

gușit și afon, abia șoptește și cîrîie. Ridică brațele și face semne ; dar ei nu-l pot vedea pe întuneric. Cîrîie din gîtlejul uscat, izbește cu pumnii în stîncă, în disperarea sa bate din palme. Ca și cum s-ar putea auzi acest zgomot infim, pe care vîntul îl nimicește și-l sugrumă cu prima rafală.

Cei doi licurici cu lanternele s-au micșorat, din nou, umblă haihui departe, mai jos de el, se-ndreaptă unul spre altul, coboară muntele. Sînt mici ca niște stele, tremură, și nici nu mai știi dacă-i mai vezi sau dacă ochiul tău se-nșeală.

L-au lăsat în urmă, aici, pe munte, la cîteva sute de metri sub culmea pe care n-a mai atins-o. Acum se va vedea, dacă ești în stare să-i înfrunți privirea, dacă îi înțelegi întrebarea și dacă ai un răspuns pregătit.

Se înfiripează din nou zorile. Vîntul încă mai suflă și cîntă pe deasupra pietrelor. Ești singur cuc. Aici sus nu trăiește nici o ființă ; nici măcar mușchiul nu mai acoperă stîncile, iar pentru animale nu există hrană. Și cu toate astea, iar se aude fluieratul : o pasăre flutură din aripi, într-un zbor scurt, pe lîngă el și glasul ei mic răsună o jumătate de secundă sonor și ascuțit.

Vulturul cu aripile întinse de pe xilogravura lui Hiroshige. Vulturul negru și cafeniu, la marginea superioară a tabloului, cu aripile întinse peste întreaga cîmpie Musashino, ninsă. Nu se mișcă, doar cîmpia se rotește sub el, iar deasupra lui s-a lăsat noaptea neagră.

În fața ta e un pin, negru și cafeniu, și crengile lui se întind în cer. Pe crengi e ninsoarea care a căzut peste noapte și care se moaie către amiază și alunecă jos.

Nu m-ai înțeles, a spus Hideo. Căci cum poți să mă-nțelegi, dacă n-ai stat tu însuți în fața lui ! Cum poți afirma ceva despre el, dacă încă nu l-ai văzut, dacă încă n-ai trăit tu însuți clipa aceea ! Iar cînd ai trecut pragul, cînd ai trîntit ușa în urma ta închizînd-o, nu mai poți să vii îndărăt și să arăți ce-ai fost. Atunci ești cu totul altul, nu mai ești identic cu ființa care-ți poartă numele, care a trăit sub numele tău și în trupul tău, care avea amintiri, care putea să gîndească.

Piatra de-aici renunță la forma ei peste secole și milenii și se întoarce îndărăt în pămînt. Da, și ea se modifică din zi în zi, din oră în oră, din clipă în clipă, chiar dacă o face atît de imperceptibil, încît nu poți observa. La fel și tu, dar într-un timp cu mult mai scurt. Așa cum piatra a fost aruncată în sus și a căpătat formă de piatră, tot așa ai devenit și tu om. Ai fost aruncat în lumea în care te aflai încă înaintea vieții tale. Și acum mori iarăși, te destrami în ceea ce erai odinioară, te desparți din nou, ființă scindată în două, care puteai să gîndești și să pictezi lumea, muntele și pe tine însuți. Ieși acum din timpul cu care puteai socoti, deși neprecis, ca un statistician. Clipele nu mai trec vîjîind pe lîngă tine, ca să dispară imediat. S-a făcut deodată liniște. Nimic nu se mai clintește. Un strigăt copleșitor de groază te străbate. Gîndul se oprește în loc. Nu mai e nimic în juru-ți, doar veșnicia, iar ușa se închide încet.

https://biblioteca-digitala.ro

Cei ce rămîn în urmă nu mai văd, din tine, decît umbra; dar, în scurtă vreme, nu te vor mai găsi, pietricică din muntele omenirii. Își pun cu neplăcere, pe căldura asta, redingota mirosind a camfor sau chimonourile de sărbătoare din mătase grea și participă, impresionați, la mica ceremonie, la care se vor ține cuvîntări grave; pun o ramură împodobită cu fîșii de hîrtie *shintoiste* pe scrin, se înclină înaintea amintirii tale și se duc, apoi, îndărăt acasă sau merg la un restaurant și își refac puterile, după osteneală, la o halbă de bere.

Un domn european mai în vîrstă, șade la o masă din camera sa de hotel și scrie o scrisoare acasă.

« Ieri am ocolit întreg muntele Fuji cu mașina. A fost o excursie de-o zi, aproape două sute de kilometri pe drumuri proaste. Am făcut baie în lacul Yamanaka. Pictorul, despre care v-am scris în ultima scrisoare, e dat dispărut. Voia să urce pe Fuji, dar n-a ales poteca ușoară a Pelerinilor. Încă îl mai caută. Azi dimineață am vizitat o crescătorie de viermi de mătase. Omizile se reped cu atîta voracitate asupra frunzelor de dud, puse dinainte, încît le auzi într-adevăr cum mestecă ».

Și așa mai departe.

Nici nu se mai gîndesc la întîmplarea petrecută, o trec sub tăcere, pînă ce vor trebui, într-o bună zi, să stea și ei în fața acestei porți și să treacă prin ea.

Fratele tău Toshi încă se mai gîndește la tine. După o săptămînă a renunțat să te mai caute. Și, începînd din anul următor, nu-și va mai aminti de chipul tău decît la aniversarea morții sau, cîteodată, noaptea. Mai are încă atîtea de făcut și mai are încă timp destul, judecînd bineînțeles după statistică.

Chieko va plînge și nu te va uita multă vreme, pînă la toamna sau iarna viitoare. Și o să se gîndească și mai tîrziu la tine; poate cînd va auzi cîntecul despre insulă sau cînd va ședea pe stînca de pe plaja de la Kamakura, de unde poți vedea orașul, pomii de la Marele Budha, golful și, în zilele clare, chiar pe Fuji și vulcanul Mihara de pe insula Oshima.

Poate că se va căsători și va fi fericită. După douăzeci de ani o să găsească într-o ladă un tablou pe care l-ai pictat tu cîndva și i l-ai dăruit, tabloul unui pin cu ramurile întinse departe, negru, cafeniu și alb. O să mîngîie hîrtia, ca și cum ai fi tu însuți, o să zîmbească și o să fie iar frumoasă. Apoi iar va rătăci hîrtia pe undeva, fiindcă, din păcate, tot n-a devenit încă mai ordonată., Mai tîrziu, hîrtia va fi distrusă într-un incendiu, o dată cu casa ei. Ea nu se va gîndi la chimonourile, *obiu*-rile și vasele pierdute, ci va plînge din cauza tabloului ars pe undeva, prin casă.

La hotel atîrnă pe perete tabloul cu Fuji; dar, în primăvara viitoare, proprietarul hotelului va schimba tabloul cu un desen în tuș reprezentînd o ramură cu flori de piersic. Înainte de a-l strînge sul și a-l pune la păstrare într-o ladă din *kura* sa, îl va mai privi o dată și se va bucura că l-a achiziționat atît de ieftin.

Dar abia acum ai putea picta muntele cu adevărat, așa cum este, fără artă. Ai aruncat, însă, blocul de desen. Ai putea desena muntele pe lespedea stîncii din fața ta.

https://biblioteca-digitala.ro

Ivao caută pe pipăite creta grasă și chiar o găsește. Dar nu deschide ochii, o lasă să-i cadă din mînă și să se rostogolească pe piatră. Nimeni n-ar înțelege tabloul. Și nici nu mai e important acum să pictezi. N-ai să mai pierzi niciodată imaginea muntelui.

Deodată se face cald și întuneric. Plutești pe o mare roșie-închis și ești la adăpost, ca acum multă vreme. Nu te mai doare să știi că urmele tale se vor spulbera.

Cînd muntele va tremura iar, peste o mie de ani, și crăpătura lui se va căsca larg, nu va mai fi înăuntru nimic din tine. Nici chiar briceagul nu va mai fi pe fundul ei. Piatra se transformă, așa cum te transformi și tu necontenit pînă ce vei fi silit să faci pasul suprem și să te arunci în prăpastie, cu un țipăt de groază, pe care nu-l mai aude nimeni,. . . cazi, te descompui, te-ai descompus.

Strigătul răsună în tăcerea care te cuprinde acum. Desigur că ai rătăcit drumul, n-ai ajuns pe culme cu propriile-ți forțe, iar răspunsului la întrebare i-ai răspuns doar cu un țipăt. Dar toate astea sînt ispășite, acum au fost îndreptate în clipele eterne care tocmai s-au scurs.

Acum Ivao o simte venind spre el ca un vînt, ca o boare răcoroasă, care-l poartă sus pe munte, la rotundul craterului, în care arde, incandescentă, poarta cea roșie a templului, acea *Tori-i* cu cele două grinzi transversale.

E noapte, dar soarele strălucește sus pe cer.

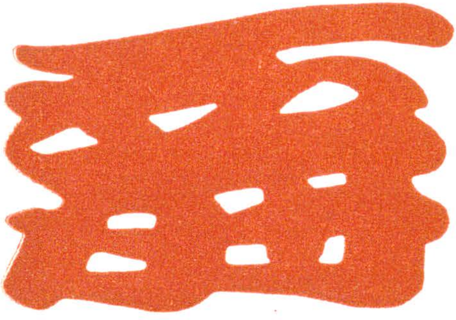
Muntele? Da, deocamdată muntele mai stă drept, și o mie de ani nu-s pentru el decît o oră. Lasă oamenii să se tîrască pe spinarea lui ca niște gîndaci, ca niște furnici, norii cu zăpadă și ploile trec pe deasupra-i, fără ca el să se clintească, fără să se gîndească la ei. Răsuflă doar la cîteva sute de ani o dată, zguduie țara, aruncă în aer cenușă și lavă ce se preface în stîncă și se cufundă, apoi, iar în sine.

Nu trăiește, nu gîndește, tace. Există doar pentru el însuși, nu se adresează nimănui, e un monument solemn pentru tine. Este așa cum o să fi tu, poate, cînd vei fi mort.

În românește de MIHAI ISBĂȘESCU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

EDUARDAS MIEJELAITIS

IKEBANA

Pentru Midòri-san sînt de ajuns aceste
Cinci albe crengi, căci fiecare vrej
Ca stihul vertical al unei « tanka » este,
Și-aromitor cum e și ceaiul japonez.

Midòri-san, cu mîini suave de harpistă,
Acordă fiecare ram plăpînd,
Așa cum, în vechimi, a lirei strună tristă
Saphò și-o acorda, pe Insulă, plîngînd.

Ca un meșteșugar de strofe, cu migală,
Ea şlefuiește fiecare vers
Purtînd un hieroglif de flori pe fruntea goală,
Și o greșeală nu-i în albul univers.

Un giuvaier baroc din palmă-i izvorăște,
Metaforă de cîntătoare flori.
În sine coborînd, Midori-san zîmbește,
Și ochii-i sînt acum, imenși, și arzători.

UTA

Inimi de-arțar, neîndurînd
Infarctul toamnei, nemilos,
Se prăvălesc mustind de sînge.

Crezînd că mai e tînăr, cînd
Își vede frunzele pe jos,
Cărui copac nu-i vine-a plînge?

Cărarea are-un tremur ud;
Tăios și rece ca un brici,
În carne, roșul îi pătrunde.

https://biblioteca-digitala.ro

Și Namikò (de-abia aud),
Cu ochii parcă și mai mici:
« Atita singe, san, de unde? »

Cad frunzele necontenit
În parcul imperial, acum
Ca un elan fără coroană. . .

Pășim de parcă-am fi murit. . .
Sub vegetalul, roșu scrum,
Umbrela fetei pare-o rană . . .

Pășim, cum inocenții prunci
Merg înspre lumea de apoi
Și răul n-au aflat ce-nseamnă.

Cu strofe de cinci versuri lungi,
Azvîrle vîntul către noi,
De parcă-n lume n-ar fi toamnă,

De parcă n-a fost totdeauna
Cu toamna, trista Uta, una.

MASCA LUI BUDHA

Atîtea măști am încercat — nu mai contează una.
E a lui Budha. Dau cîțiva yeni și capăt
O platoșă a feții. A feții-mpestrițate de hieroglife-adînci
Ca masca de paiață. Prin crăpături înguste
Mă voi ulta la lucruri și la oameni. Și poate-mi vor părea
În alte dimensiuni decît odată,
Cînd îi priveam cu ochi mirați de băiețandru.

Pe-obrazul ciopîrțit voi îmbrăca platoșa lină de hîrtie,
Ca un oval de nou-născut, mai albă ca o lună nouă.
Exotic somn mă va cuprinde. Nirvană colorată
Ca pînzele nebune de Gauguin, și-mpodobită
Cu fresce japoneze. Concentrat, mă voi gîndi din nou la toate.
Aflat în starea « Dzen », de Gautama proslăvită,
Mă voi vedea pe mine-n mine. Iar oamenii, zărindu-mă dormind,
Se vor mira 'și nici o vorbă n-or să-mi spună
În față, nu, și nici în spate. Nici de bine, nici de rău.

Nu voi dormi. Dîrz, într-adins mi-am îngustat privirea,
Ca cerul să nu-l pot zări, ci doar pămîntul.
Țelul e-atins și știu ce-mi mai rămîne de făcut.

https://biblioteca-digitala.ro

Ați spus că ochii-nguşti sînt ipocriți, șireți?
Perfizi? Ei sînt doar vigilenți şi plini de grijă.
Prin ochii larg deschişi de prunc, uşor pot nimeri,
Zburdînd în voie, fluturaşi albaştri,
Şi rîndunele cuiburi își făuresc în ei . . .
Dar crăpăturile înguste sînt capcane
Și nu i-e lesne-n ele să pătrundă
Zglobiei raze de lumină. Ricoșează,
Și fremătînd, precum un bumerang, se-ntoarce.

E-o mască de carton, atît. Sulemenită
Cu-un strat mai gros. Şi-aduce cu o scoică.
E-o mască ieftină, ce costă cîțiva yeni
Şi poate că, aievea, te păzeşte de dragoni.
Dar trebuie s-o smulgi cînd vrei să bei un strop,
Căci buze n-are. Doar crăpături înguste,
Sortite ochilor lui Budha. Prin ele poți privi
La lumea-ntreagă. Şi totul poți vedea.
Dar buzele de purpură vor rămînea închise . . .

Eliberată, gura mi-e ferecată iar. Nu mă-ntrebați nimic,
Cu voia dumneavoastră, o să tac.
Nu mă treziți din vise. Sub cununa
Fantastică a nopții, la o măreață existență cuget.
La deșteptare însă, de-a fir în păr, eu vă voi spune totul . . .

În româneşte de MADELEINE FORTUNESCU

https://biblioteca-digitala.ro

MADELEINE FORTUNESCU

De vorbă cu

EDUARDAS MIEJELAITIS

Își spunea versurile simplu, sobru, nordic în sensul cel mai strict și mai nobil al cuvîntului, și mă gîndeam la Lituania lui natală, la Kaunas, invadat ca de-un potop de culorile lui Ciurlionis, la aceste înguste coordonate geografice din care a erupt ca un vulcan, ținîndu-și în palme, fragil ca o statuetă, atotputernicul « Om ». Avea pe atunci 35 de ani, dar lumea nu aflase încă de numele lui, deși literatura lituaniană « nu a început cu Eduardas Miejelaitis ». Dar avea să-l afle. « Omul » lui Miejelaitis, ca și « Desculțul » acelui prozator drag nouă, a încins globul pe meridiane și paralele multiple, tradus fiind în cele mai neașteptate limbi.

Dar ce, oare, a favorizat această neobișnuită dilatare, ce i-a uimit în așa măsură pe cititorii din blazata Europă, nărăvașa Americă și imprevizibila Asie, ca să primească cu atît de generoasă și sinceră ospitalitate pe mesagerul lituanian?

Miejelaitis e un poet tipic al celei de-a doua jumătăți a secolului XX, printre altele, tocmai datorită largului său univers de preocupări. Rămînînd un poet lituanian care continuă tradițiile înaintașilor, el își îmbibă opera de neliniște și responsabilitate față de destinul individului și al lumii contemporane. Și nu e întîmplător că, în volumele acestui scriitor, care a călătorit infinit de mult, sclipesc ca niște nestemate, frînturi din viața și datinile atîtor popoare și civilizații. « Eu — îmi spunea — sînt poetul națiunii mele pe care o iubesc, dar vreau să aduc tot ce e frumos în lume poporului meu, ca să-l îmbogățesc spiritual. Programul artistic și ideologic mi l-aș explica prin formula lui Saint Exupéry: planeta este pămîntul oamenilor. Viața și poezia mi-o consacru studierii și slujirii omului, azi în Japonia, mîine în Africa. Oamenii trebuie să se înțeleagă și să comunice ».

Pe de altă parte, factura artistică a creației lui Miejelaitis știe să dea metaforelor sensuri și deschideri de nebănuită amploare. Profunzimea meditației, întinsul diapazon filozofic, imensa arie geografică și profundul umanism, — iată cîteva din captivantele atribute ale liricii lui Miejelaitis. Și, în primul rînd, sentimentul răspunderii față de omenire. Acest sentiment nu e exclus să fi fost hrănit, parțial, de elemente definitorii pentru biografia poetului și anume: participarea lui cu ani de tinerețe și sînge la războiul antifascist, dăruita activi-

https://biblioteca-digitala.ro

tate civică și politică de după Eliberare, nenumăratele sale călătorii în jurul globului.

I-am văzut orașul. Am văzut și cele două biserici pe care poetul le iubește atît. Una din ele, Sfînta Ana, o bijuterie în stil gotic, l-a impresionat odinioară atît de profund pe Napoleon, aflat la Vilnius într-una din escalele catastroficului său itinerar răsăritean, că și-a dorit s-o fure și s-o ducă în palmă la Paris. Cealaltă . . .

« Eu locuiesc la Vilnius, într-un loc minunat, în care am ca vecină o biserică barocă, construită de mult, de cîteva secole, cea mai frumoasă clădire din Vilnius. Interiorul ei e copleșitor. A fost construită de excelenți pictori, sculptori și arhitecți. Cu această biserică am făcut cunoștință de mult, încă din anii studenției, cînd aveam douăzeci de ani, și o am ca vecină și acum, cînd am împlinit cincizeci. De trei decenii deci, duc cu ea același neîntrerupt și ideal colocviu. Da, iubesc arta și arhitectura, deaceea îmi și place atît de mult țara dumneavoastră, Bucureștiul cu ansamblurile lui interesante, cu arhitectura sa variată, cu stilurile sale diferite, dar atît de admirabil împletite între ele. . . Pe marginea acestui edificiu din orașul meu, am făcut însemnări despre om, despre dezvoltarea lui, despre fericirea lui, despre cosmos, într-un cuvînt despre tot ce-l interesează pe individul zilelor noastre. Și toate acestea sălășluiesc acum într-o nouă carte a mea, intitulată *Barocco*.

Scriu de mult, aproape de-o veșnicie, iar în ce privește poeziile, în curînd se vor împlini patruzeci de ani de cînd scriu, așa că mi-au apărut multe cărți, foarte diferite, în diverse etape, începînd cu vremea cînd eram tînăr și făceam poezie de peisaj, de dragoste, chiar și lirică eseniană. Pe urmă, am fost în război, pe front, în creația mea a intervenit tema eroică, tragică. De fapt, o parte din generația mea a și murit pe front. După război din nou au fost greutăți. Trebuia să ne reconstruim republica, pentru că și noi avem aceeași năzuință firească ca și dumneavoastră, ca patria noastră să fie bogată, frumoasă, sentiment ușor de înțeles. Era deci nevoie de o poezie mobilizatoare, care să stîrnească în tineret dorința de a săvîrși fapte mari. Apoi, o perioadă, m-am ocupat de traduceri și am meditat . . . »

« Cum s-a născut miraculosul dumneavoastră « Om », ce v-a determinat să scrieți această carte și ce înseamnă ea în creația dumneavoastră? »

« Ea înseamnă în creația mea o etapă importantă și tocmai de aceea aș vrea să mulțumesc țării dumneavoastră pentru atenția specială pe care i-a acordat-o, traducînd-o și, în general, pentru atenția acordată literaturii noastre lituaniene, al cărei reprezentant sînt în primul rînd. « Omul » meu s-a născut cînd a început revoluția științifică în lume. Îmi place sinteza. Mă aflam în 1957 la Atena, în fața Parthenonului, și am hotărît să încep o etapă nouă, încercînd să leg Parthenonul de energia atomică, de golemistică, de cibernetică. Cu această hotărîre m-am întors acasă și de atunci am mai scris încă zece cărți, dezvoltînd în continuare ideea

https://biblioteca-digitala.ro

omului din secolul XX, din era cosmosului și a atomului, lărgind discuția programatică despre el. Am găsit și o formulă artistică: poezie îmbinată cu proză poetică. Astfel, am creat un ciclu de cărți de-un gen foarte original, genul meu personal, aş zice, un fel de hibrid. Ultimul meu volum din acest ciclu se numeşte *Orizonturi* ».

« Într-adevăr, *Orizonturi* e un titlu foarte indicat pentru cartea unui om care a călătorit atît de mult ca dumneavoastră. Ce v-a impresionat însă cel mai mult din acest insolit itinerariu? »

« Anzii Cordilieri, Florența cu sculpturile neterminate ale lui Michelangelo, frescele de la Ajanta, din India, Benares unde e înmormîntat Budha şi, mai ales, Japonia. Japonia, cu minunatele ei « uta » şi « tanka », cu incomparabilele ei « ikebana » şi ceainării, cu oraşele ei, din care Kyoto în primul rînd. Am şi scris un ciclu de poezii pe teme japoneze, din care vă pot da cîteva în manuscris. »

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

UN CAPITOL DE ISTORIE LITERARĂ

CRITICA MARXISTĂ AMERICANĂ

https://biblioteca-digitala.ro

VIRGIL NEMOIANU

Tradiții marxiste în critica americană

În mod eronat, cititorul european crede că, în America, *New Criticism* ar reprezenta supremul sau poate chiar unicul curent cu adevărat semnificativ pentru spiritul american. În realitate acest curent, atît de admirabil în metodologiile sale, atît de contradictoriu în premizele sale teoretice nu a dominat avanscena literară decît cam un deceniu și jumătate, deci pînă prin 1955. Perioada recentă, de căutări febrile, se poate socoti ca fiind dominată de încercarea de a îmbina elemente ale sociologiei literare cu unghiuri de vedere ale psihologiei și mitului, iar perioada dintre cele două războaie este net dominată de abordarea istoric-sociologică într-o varietate de forme. Mai mult, această critică ce reprezenta pe un anumit plan reacția împotriva impresionismului din jurul primului război mondial, era de regulă însoțită de o angajare politică precisă cu notă democrată, radicală, sau chiar socialistă. Ea făcea în fond parte integrantă din marele avînt revoluționar care în prima treime a veacului nostru a zguduit corpul societății americane ducînd, dacă nu la schimbări revoluționare, cel puțin la importante reforme sociale după 1932, care au atenuat într'o oarecare măsură caracterul de capitalism clasic al economiei și societății americane de pînă atunci. Pe planul conștiinței literare, angajarea scriitorului în efortul către dreptate socială era însoțită de nevoia de a defini o personalitate culturală americană (ocazională sau națională), distinctă de cea a Europei, nevoie care încă de la 1850 generase sporadice discuții literare. Figura poate cea mai general respectată a acestei critici democrate și sociale rămăsese Van Wyck Brooks, dar oameni ca John Macy (1877—1932), Randolph Bourne (1886—1918) și mai ales marele Vernon Parrington (1871—1929) contribuiseră din plin la generalizarea ei, după cum critici mai tineri și mai eclectici precum Edmund Wilson, Malcom Cowley, Alfred Kazin, Newton Arvin și, într-un fel F. O. Mathiessen și alții au continuat și (parțial) continuă și azi cu vigoare această linie.

Dar, dincolo de această ambianță liberală de interes pentru contextul social al literaturii, se cristalizează de timpuriu o critică marxistă nu numai ca influență generală filozofică, ci cu orientare politică precisă. Această critică era influențată sau chiar dirijată de Partidul Socialist al S.U.A. (înființat în 1900 și condus de Eugene

https://biblioteca-digitala.ro

Debs), care, deşi va păşi pe o cale reformistă după primul război mondial, va rămîne deosebit de important, dar mai ales de Partidul Comunist Unit înfiinţat în 1920, transformat în Partidul Muncitoresc în 1921 şi apoi, în 1928, în Partidul Comunist al S.U.A. Critica aceasta, condusă sau influenţată de partide revoluţionare ale clasei muncitoare ocupă un loc central în deceniul trei şi în prima jumătate a deceniului patru. Abia după 1940, cînd presiunea forţelor sociale dominante în America devine din ce în ce mai puternică asistăm la o scădere a dinamismului acestui curent; mulţi membri ai săi se înclină în faţa acestei presiuni, îşi reneagă vederile sau şi le schimbă în mod subtil, renunţînd cel puţin la angajarea lor francă de pînă atunci sau retrăgîndu-se prudent în zone mai puţin fierbinţi şi actuale ale literaturii. Astăzi se poate vorbi de o creştere a preocupărilor social-politice în critică şi de o corespunzătoare extindere a marxismului. Este vorba însă de o extindere difuză, elemente de gîndire marxistă sînt îmbinate eclectic cu alte linii filozofice; pe de altă parte, întrucît reluările marxiste sînt încurajate de o generaţie foarte tînără roadele se lasă încă aşteptate. Tocmai de aceea este nimerit să vorbim de curentul anilor 1920—1936 ca de o mişcare rotunjită, unitară, aparţinînd acuma istoriei, cu meritele şi limitele ei inerente, cu influenţe ulterioare, dar nu cu o descendenţă nemijlocită.

Istoricii literari [1] găsesc că modul cel mai organic de a studia dezvoltarea curentului este în succesiunea revistelor literare care i-au servit drept pivot. Prima revistă importantă de acest fel este *The Masses* (1911—1917), continuată de *The Liberator* (1918—1929), remarcabilă atît ca pepinieră a scriitorilor angajaţi — John Read, Lincoln Steffens, Michael Gold, Joseph Freeman, Upton Sinclair — cît şi prin cutezanţa demascatoare a polemicilor sale, care a dus de altfel la interzicerea primei serii. Astfel Floyd Dell (n. 1887) unul din cei doi conducători ai revistei, nu se mulţumeşte să selecteze laudativ din tradiţia literară lucrări cu o aură progresistă, ci aplică necruţător criterii contemporan sociale chiar şi unor Dreiser (acuzat de confuzie şi cinism) sau Whitman (la care notează contradicţia între îndoiala de sine şi credinţa utopică, contradicţie tipic americană, spune Dell). Încă din această fază timpurie depistăm eroarea caracteristică radicalismului american — falsa înţelegere a raportului tradiţie-contemporaneitate, aplicarea nedialectică a unor criterii actuale unor faze istorice revolute. La Floyd Dell lucrul acesta se observă bine într-o carte ca *Literature and the Machine Age* (Literatura şi epoca industrială). Dar dacă după 1938 el abandonează principiile şi idealurile primei sale faze, sombrînd într-o literatură bulevardieră şi în speculaţii pansexualiste lucrul se datorează într-o anume măsură poate şi fisurilor interioare care pregăteau terenul în această direcţie. Caracterul acesta anorganic al radicalismului cam patetic al grupului de la *Masses* se surprinde şi mai bine la proteicul Max Eastman (n. 1883) care a trecut de la impresionism la marxism, apoi la troţkism şi în cele din urmă la un soi de mecanicism ecletic; chiar şi în faza maximei sale coerenţe el separa sever activitatea poetică de cea practică, cea din urmă apărîndu-i guvernată de adevăruri ştiinţifice, cea dintîi de sentimente-unicat, rupte de aria generalităţii.

La un nivel ideologic şi intelectual superior se situează *The Modern Quarterly* (1923—1938) care, predominant marxist, este deschis totuşi unei varietăţi de opinii de stînga, bucurîndu-se adesea de semnături prestigioase, printre care aceea a filozofului John Dewey, a esteticianului Herbert Read, a lui Diego Rivera, a lui Sherwood Anderson, a lui Sidney Hook şi a altora. Figura cea mai interesantă rămîne

---

[1]. Aş menţiona printre lucrările care mi-au furnizat date pe J.P. Pritchard, *Criticism in America*, Norman, University of Oklohama Press, 1956 (ed. II, 1967) pp. 224—231; W. Sutton, *Modern American Criticism*, Pretice Hall, N.J. 1963, pp. 51—77; *Socialism and American Life* ed E.S. Persons, 2 vol., 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

chiar tînărul director al revistei, V. F. Calverton (1900—1940) care, fără a fi membru al Partidului Comunist a dus o politică redacţională consecventă de stînga, lăsînd amplu spaţiu de afirmare scriitorilor progresist-revoluţionari. El a dus cîteva spectaculoase polemici în epocă, cum ar fi cea împotriva « revoluţionarilor-în-cuvînt » care, pornind de la Joyce afirmau că descătuşarea potenţialului conştient şi subconştient al limbajului ar putea, fără să sombreze în suprarealismul de care ei se distanţau, să ducă *in sine* la năruirea societăţii maşiniste. Calverton le răspunde că în orice literatură revoluţionară conţinutul este cel care joacă rolul principal, că experimentul trebuie să comunice, cuvintele fiind forme sociale, că, la urma urmei, a fi revoluţionar înseamnă a cere mai multă limpezime. Nu vom trece în revistă lucrările sale; în *The Newer Spirit* (Spiritul mai nou, 1925) el discută mai ales judecata de valoare în funcţie de durabilitatea structurilor sociale care au generat-o, iar în *The Liberation of American Literature* (Eliberarea literaturii americane, 1932), capodopera sa, încearcă să-şi aplice ideile la istoria literaturii americane. Procedeul principal constă în transpunerea conflictelor de clasă în conflicte de idei (un fel de idei-forţă, cum ar fi « mitul puritan », « spiritul de frontieră » etc.) din care decurg personalităţile. Este interesant şi felul în care este urmărită creşterea demnităţii proletariatului în literatura americană, dar în general Calverton operează cu categorii prea generale, şi contribuţiile sale la definirea specificului scriiturii individuale rămîn minime.

The New Masses (1926—1948) continuată de *Masses and Mainstream* a fost organ literar al comuniştilor americani şi s-a bucurat de colaborarea unor Joseph Freeman, Michael Gold, Dos Passos, Calverton şi aţii. Caracterul militant pe de o parte (« Go left, young writer » — proclamă Gold cu orice ocazie), încercarea de a găsi acele tradiţii naţionale de care s-ar putea înnoda mai uşor o gîndire revoluţionară, comunistă, rămîn trăsăturile cele mai tipice ale grupului. Erorile schematismului nu le rămîn, din păcate, străine; le regăsim şi în antologia *Proletarian Literature in the U.S.A.* (Literatura proletară în S.U.A., 1935), în atacurile lui Michael Gold (n. 1894) împotriva lui Thornton Wilder şi în general împotriva tradiţiei umaniste a trecutului, ba chiar în încercările lui Philip Rahv (n. 1908) de a găsi criterii estetice (« catarsisul proletar ») ferme pentru distincţia între literatura burgheză şi proletară, dincolo de factorii extrinseci. Totuşi revista se bucură de colaborarea constantă a celui mai talentat şi complex critic marxist al perioadei — Granville Hicks (n. 1901). Superioritatea acestuia se manifestă printr-o adîncă înţelegere a dialecticii istoric-literare, dar şi a dialecticii formă-conţinut. Astfel, el nu se mulţumeşte să proclame că « justeţea social-teoretică nu constituie o garanţie a realizării literare, care depinde mai curînd de forţa percepţiei decît de corectitudinea ideologică » (afirmaţie care totuşi nu era împărtăşită de toţi colaboratorii revistei) ci face încercarea de a demonstra modul în care o justă înţelegere a lumii reprezintă un avantaj pentru *forma* estetică a lucrării. Hicks are capacitatea de a îmbogăţi cu o gîndire vie formule care se aflau în pericolul schematizării — « intensitatea angajării » este descrisă de el ca o calitate estetică, iar despre necesitatea prezenţei luptei de clasă ca element esenţial al realismului, spune: « Sînt departe de a cere ca toţi scriitorii să scrie despre fabrici, dar cred că fiecare scriitor, indiferent de tema pe care şi-a ales-o, trebuie să înţeleagă raportul dintre acel fragment anume al experienţei pe care s-a hotărît să-l descrie şi forţele fundamentale şi inevitabile care afectează toate fazele vieţii sociale ». Cea mai bună carte a sa, *The Great Tradition* (Marea tradiţie 1933) analizează modul în care se constituie o tradiţie revoluţionară în literatura americană în secolele XIX şi XX. Hicks nu acceptă decît parţial critica anti-romantică ce începea să devină un clişeu în secţiuni largi ale criticii americane social-istorice de toate nuanţele arătînd cum uneori

https://biblioteca-digitala.ro

defectele romanticilor erau reversul unor calităţi care s-au dovedit ulterior premize inevitabile ale unui progres viitor. Pe de altă parte el nu se sfieşte să sublinieze limitele literaturii « proletare » americane din anii '30, chiar şi atunci cînd subliniază potenţialul contribuţiei lor la o literatură viitoare.

Ce se întîmplă cu acest curent critic la sfîrşitul deceniului IV şi cum se explică istovirea lui, marcată atît de spectaculos de schimbarea la faţă a prestigioasei *Partisan Review*, înfiinţată în 1934, şi care după 1937 renunţă la caracterul său militant, devenind acel organ umanist-liberal, cu uşoară coloratură de stînga, rămas pînă azi o tribună principală critică şi literară americană? Lăsînd la o parte pentru moment unele cauzalităţi politice interne şi externe, de altfel nu lipsite de însemnătate, să fixăm întîi faptul social hotărîtor al refluxului revoluţionar de după 1932—1935 în Statele Unite: urmare directă în planul conştiinţei a avîntului din prima treime a secolului, mişcarea protestatară literară şi critică nu putea să nu simtă urmările declinului acestuia. Dincolo de aceasta, trebuie să vorbim şi despre anumite limitări structurale ale acestui curent în Statele Unite. Apărut într-un moment în care clasa pe care o reprezenta era în Statele Unite într-o poziţie de inferioritate, curentul marxist nu era capabil încă să înmănuncheze cele mai bune forţe ale criticii americane în ansamblul ei. Mulţi critici valoroşi bine intenţionaţi şi chiar cu idei politice progresiste preferau să absolutizeze metode particulare, valabile dar limitate mai ales cînd erau lipsite de axul ferm al unei gîndiri sociale limpezi. Mai mult, în momentul în care un grup mic de critici era pus într-o poziţie de luptă continuă, de conflict ofensiv şi defensiv împotriva unor atacuri din cele mai diferite direcţii, este evident că el nu putea ajunge la o fază de maturizare, nuanţare şi echilibrare, ci trebuia să se mulţumească cu proclamarea unor poziţii *esenţiale*. Era aceasta o *contradicţie obiectivă* a criticii americane ca formă a conştiinţei sociale al cărei rezultat temporar a fost risipirea oamenilor strînşi în jurul principalelor reviste — unii, ca Granville Hicks chiar, abandonînd idealurile pe care le serviseră atît de bine. Dacă multe din criticile aduse — pînă şi cele venite de la un critic funciarmente cinstit precum Edmund Wilson — au fost răuvoitoare sau lipsite de înţelegere, altele au corespuns în mare măsură adevărului, căci dezvăluiau acele limitări impuse de însăşi situaţia obiectivă din care izvorîse mişcarea critică marxistă minoritară în cultura americană. Este mai ales cazul lui James Farrell, care pe atunci vorbea cu autoritatea unei solide pregătiri marxiste, cartea sa *A Note on Literary Criticism* (Notă despre critica literară, 1936) rămînînd şi azi un document de valoare ideologică considerabilă, chiar dacă ulterior autorul nu s-a sfiit să îşi schimbe în mod zgomotos şi vulgar-publicitar poziţiile, şi chiar dacă opera sa romanescă de un naturalism frivol şi mediocru nu prea ilustrează înaltele sale pretenţii literar-filozofice. Dar, cum spuneam, aceasta nu poate infirma acuitatea remarcilor sale în momentul în care au fost făcute. Cu o remarcabilă forţă dialectică, Farrell subliniază caracterul dublu al literaturii: de funcţionalitate a influenţării şi de artă. Estetismul greşeşte cînd ignoră că experienţa estetică este un produs derivat al funcţionalităţii sociale obiective, dar un anume « stîngism » literar ignoră la rîndul său că există o « valoare de persistenţă » în artă, pe lîngă cea strict funcţională. Dacă în sine

https://biblioteca-digitala.ro

eroarea din urmă poate să pară neglijabilă, ea devine periculoasă cînd neagă elementele progresiste, din arta trecutului, şi deci neagă implicit lanţul cauzal-dialectic ce duce la naşterea artei viitorului. Şi mai răspicat este Farrell cînd subliniază că personajele şi situaţiile trebuie să se inspire din viaţă, iar nu din scheme conceptuale, rolul literaturii fiind tocmai cel de a « lămuri » viaţa, emoţiile şi gîndurile oamenilor etc. după cum la rîndul său criticul clarifică şi evaluează imaginea scriitorului.

Astfel de critici îndreptăţite şi altele de acelaşi fel nu pot scădea din importanţa istorică reală a momentului marxist, ele nu fac decît să o pună într-o perspectivă mai clară. Faptul că după 1940 el dispare ca formă constituită şi influentă este acum un dat istoric. În realitate asistăm, cum spuneam mai sus, la un proces de proliferare ; mişcarea ce îşi pierde independenţa le fructifică pe toate celelalte. Putem afirma că există relativ puţini critici americani astăzi care să nu includă cel puţin unele elemente de analiză socială în metoda lor critică şi niciunul poate care să nege în mod absolut valabilitatea marxismului în critică. Avem, cu alte cuvinte impresia că în jurul lui 1970 s-au creat tocmai acele condiţii de consens măcar relativ care, lipsind cu 30—40 de ani înainte, duseseră la o frînare temporară. Întreaga problemă la ora actuală este dacă acest fundal favorabil în linii mari va duce şi la *cristalizarea* unei mişcări dinamice, cu profil bine precizat, influentă. Evident, formarea acesteia depinde de o multitudine de factori social-culturali, ca şi de iniţiative nemijlocite.

https://biblioteca-digitala.ro

GRANVILLE HICKS

LITERATURA ŞI REVOLUŢIA

Explicăm fenomenele literare ca să le înțelegem mai bine, să reacționăm mai deplin la ele. Salut toate metodele care pot contribui la aceasta. Dacă studiul influențelor literare ne ajută, să studiem fără întîrziere influențele literare. Dacă Freud ne poate învăța ceva, să mergem la Freud, sau la urma urmei, la oricare psiholog care ne poate îndruma prin tainele personalității umane. În ce mă privește însă, cred, și m-am străduit să arăt, că putem înțelege un autor cel mai bine examinînd raportul său cu mișcările contemporane lui și cu fronturile de clasă din care decurg. Poate că aceasta nu ne va spune tot ce vrem să descoperim, dar ne va spune ce este mai important să știm.

Dar aceasta e abia prima parte. Sarcina criticului nu se reduce la explicare, el trebuie să dea și judecăți de valoare. Nu trebuie să repet, cred, că a exprima o judecată de valoare nu înseamnă a da note ca la școală. Funcția ei principală este aceeași: să extindă capacitatea de apreciere a cititorului. Sînt de acord pînă la un punct cu teoria catalizării a lui H. C. Mencken, dar nu cred că înregistrarea întîmplătoare a impresiilor înseamnă cataliză. Evaluînd o operă de artă, criticul vine cu experiența tuturor celorlalte lucrări pe care le-a citit, cu toată cunoașterea naturii umane de care dispune, cu înțelegerea pe care o are despre caracterul și scopul vieții. Două atitudini față de lume sînt aduse față în față și rezultatul este, sau s-ar cuveni să fie, o luminare.

Revin la dl. Richards, ale cărui vederi, deși nu cu totul acceptabile, ne pot ajuta și pot sluji ca un punct de plecare convenabil. Dacă literatura ne ajută într-adevăr să trecem de la o stare haotică la una mai organizată, atunci ne va fi posibil, nu numai să respingem anume opere fiindcă sînt categoric dezorganizatoare, ci și să definim valoarea relativă a lucrărilor

* Două fragmente din articolul cu același nume publicat în revista *College Englisch* (1935), după ce fusese prezentat ca prelegere la Întrunirea Profesorilor Americani (Decembrie 1934); reproduse după antologia lui Charles I. *Glicksberg, American Literary Criticism 1900—1950*, New York, Hendricks House, 1952, pp. 418—425.

https://biblioteca-digitala.ro

care nu contribuie la haos. Dl. Richards afirmă că obiectivul vieţii este de a satisface un maximum posibil de apetenţe. Într-o sferă haotică împlinirea unei dorinţe — ca să folosim acest termen mai familiar, dar mai puţin exact — blochează satisfacerea celorlalte. Sînt periculoase nu numai acele dorinţe care se pot dezvolta în vicii; activităţi admirabile în sine pot dăuna în mod dezastruos caracterului. În deosebi, după cum recunoaşte dl. Richards, satisfacerea apetenţelor legitime pe seama altor persoane duce în final la frustrare. Omul nemilos obţine ceea ce vrea dar descoperă că s-a lipsit pentru totdeauna de încrederea şi respectul semenilor săi. Aşadar literatura nu îşi îndeplineşte funcţia organizatoare dacă nu ne inculcă atitudini care să ne permită să trăim în fructuoasă concordie cu semenii noştri.

Dl. Richards presupune că omul poate dezvolta relaţii armonioase atotcuprinzătoare. Ştie că e greu, dar nu vrea să accepte că există opoziţii de neîmpăcat. În ce mă priveşte cred că există totuşi o opoziţie de neîmpăcat. Mă refer, bine înţeles, la lupta de clasă. Pe termen lung, proletariatul nu poate fi mulţumit cu mai puţin decît întregul producţiei sale. Mai mult, date fiind contradicţiile crescînde ale capitalismului, proletariatul este împins în lipsuri tot mai mari şi după necesitate îl face să ceară abolirea exploatării. Capitaliştii şi cei legaţi strîns de ei în repartizarea profiturilor nu pot satisface această revendicare, care ar coincide cu abdicarea absolută. Nici o clasă conducătoare în istorie nu a renunţat de bună voie la putere şi nu avem nici un motiv să credem că stăpînii capitalişti ar fi cîtuşi de puţin dispuşi să o predea în mod paşnic. Totuşi, nici abdicarea nu ar anula argumentul meu că există o opoziţie de neîmpăcat între exploataţi, întrucît, la fel de limpede ca şi lichidarea involuntară, ar implica triumful unui punct de vedere asupra celuilalt. (. . .)

Dacă ne-am adresa vreunui militant de frunte al clasei muncitoare întrebîndu-l care trebuie să fie rolul literaturii, ne-ar răspunde că mai presus de orice trebuie să insufle proletariatului spirit revoluţionar. Numai acea literatură are valoare, ne-ar răspunde el probabil, care pregăteşte clasa noastră pentru marea sarcină care îi stă înainte.

Unora li se va părea că această concepţie despre literatură este îngustă şi, poate, neîntemeiată. Sîntem condiţionaţi în aşa măsură de doctrina sfinţeniei artei încît ne inhibă orice raportare a literaturii la treburile practice. Reacţia aceasta a noastră decurge din faptul că orice asociere a literaturii la treburile practice ale capitalismului monopolist este într-adevăr înjositoare. Sub capitalism arta se află în aşa măsură în pericolul idolatrizării lui Mammon, încît, pentru a ne menţine cît de cît intregritatea artistică, am recurs la aceste complicate armuri defensive. De fapt însă, în decursul istoriei literatura s-a aliat în repetate rînduri pe faţă cu biserica şi statul,

https://biblioteca-digitala.ro

și putem susține că astfel de perioade de alianță nu au fost sterpe. Artiștii Greciei și Romei și cei ai Evului Mediu n-au socotit că se înjosesc slujind scopuri practice, după cum la ascensiunea democrației au contribuit mulți dintre cei mai mari scriitori ai epocii moderne.

Discuțiile contemporane despre estetică au fost azvîrlite în mare confuzie de folosirea cuvîntului « propagandă ». Din cauza folosirii sale în timpul războiului termenul a dobîndit conotațiile de șicană și răstălmăcire. El a fost totuși întrebuințat și în sensul de îndemn nemijlocit, iar estetismul îl aplică oricărei lucrări cu tendință serioasă. Atît de des au azvîrlit estetizanții acest cuvînt cu scopuri injurioase împotriva revoluționarilor încît aceștia din urmă au sfîrșit prin a accepta provocarea și a-l adopta. Diego Rivera, de pildă, spune că orice artă e propagandă. În *unul* din sensurile cuvîntului lucrul acesta e adevărat, dar nu în sensul curent.

Personal, socot că acest termen ar trebui folosit numai în sens peiorativ, și în orice caz ar trebui ținut în afara discuțiilor literare. Am încercat să arăt că în orice lucrare literară se vădește o anume atitudine față de lume și că ea trebuie judecată atît în funcție de aceasta cît și de reușita autorului în a o comunica. Chiar și cel mai absurd poem dadaist implică o anume atitudine față de viață ; iar autorul fie că o admite sau nu, dorește ca alții să adopte această atitudine. Dacă orice literatură cu tendință este propagandă, atunci Rivera are dreptate, dar în acest caz cuvîntul e prea diluat pentru a fi de folos. Convingerea multora — că literatura cu o tendință care nu ne place e propagandă, iar literatura cu tendință care ne place este artă — nu rezistă, evident. Mi se pare că nu ne rămîne decît să susținem că termenul de „propagandă" comportă răstălmăciri și, dat fiind că răstălmăcirea e rea în sine, este inutil să-l folosim ca atare

Slujind cauza revoluționară, scriitorul revoluționar nu face decît să-și exprime propria atitudine față de lume și să-și îndeplinească propriile dorințe. Pînă aici seamănă cu scriitorii din orice clasă sau epocă. Iar criticul, judecînd literatura prin efectul asupra pregătirii luptei proletariatului, aplică un criteriu care în esență nu diferă de criteriile altor critici. Există totuși pericolul că el va începe să ceară rezultate imediate, concrete. Pretenția este greșită, pur și simplu pentru că, așa cum spuneam, nu stă în natura literaturii să producă astfel de rezultate.

După părerea mea, trebuie să punem întrebarea dacă o operă de literatură contribuie la o atitudine față de lume compatibilă cu țelurile și sarcinile proletariatului și dacă tinde să constituie un sistem de reacții care va permite proletariatului să își joace rolul în lupta viitoare. De pildă, nu putem aproba un roman sau o piesă care întreține supușenia ca atitudine impusă. S-ar putea să aibă valori incidentale, pe care sîntem

https://biblioteca-digitala.ro

datori să le indicăm, dar este fundamental falsă. Nu putem tolera o literatură defetistă, nu numai din cauza atitudinii pe care o încurajează, ci şi pentru că, din punctul nostru de vedere, ea denaturează viaţa ignorînd acele elemente din istoria şi caracterul omului care fac pesimismul imposibil pentru proletariat, clasă ascendentă. Trebuie să ne opunem şi evazionismului. Satisfacţiile romantice ale reveriei sînt recunoscute ca periculoase de către cei mai mulţi psihologi, căci inhibă adaptările care fac posibilă îndeplinirea permanentă şi progresivă a apetenţelor ; dar pentru cititorul proletar sînt deosebit de ameninţătoare atît pentru că greutăţile existenţei prezente le fac atît de ispititoare, cît şi pentru că rolul său viitor este atît de pretenţios.

Pe de de altă parte să nu ne închipuim că literatura trecutului trebuie condamnată în bloc. Conducătorii revoluţionari, de la Marx la Stalin, au subliniat cît de preţioasă e moştenirea culturală cu care istoria înzestrează proletariatul. În orice lucrare produsă de o societate împărţită în clase există un element de clasă şi această prejudecată existentă la scriitorii trecutului îi mîhneşte pe cititorii proletari. Exemplul clasic e modul în care Shakespeare tratează clasele inferioare, atît de derogator încît Upton Sinclair în *Mammonart* îi sfătuieşte pe cititori să nu-i citească piesele. Am impresia că dl. Sinclair subestimează imunitatea naturală a muncitorului modern la astfel de influenţe şi că subestimează elementele valabile din piesele lui Shakespeare. Misticismul lui Dostoievski este cu totul inacceptabil marxistului şi totuşi romanele sale sînt citite în URSS, de un public larg. De fiecare dată cînd prejudecata de clasă este negată de percepţia sa, opera sa e importantă. În ciuda snobismului său, ca şi a detaşării sale cvasi-mistice, Marcel Proust a lăsat o relatare mai bogată şi mai profundă a destrămării clasei parazitare decît oricine altcineva.

Recunoaştem o anumită deformare în întreaga literatură a trecutului, dar găsim şi multe lucruri valabile de care ne ataşăm. La început pare paradoxal să spunem că găsim valorile cele mai durabile la scriitorii care au ilustrat şi au reacţionat cel mai bine la propria lor epocă. Odată ce am admis însă că limitele de clasă sînt inerente, conchidem că natura umană poate fi înţeleasă cel mai bine în funcţie de forţele care o condiţionează la momentul respectiv. Scriitorul care îşi propune să se înalţe deasupra împrejurărilor materiale şi să trateze despre spiritul uman pur îşi pierde vremea cu o abstracţie ireală. Marele scriitor a fost totdeauna pe deplin şi fără ezitare parte a epocii sale şi structurînd-o a lăsat epocilor următoare o moştenire de valoare.

Îi cerem scriitorului să confrunte cinstit problemele centrale ale epocii sale. Atitudinea sa faţă de lume trebuie să îmbrăţişeze în întregime universul aşa cum l-a cunoscut epoca sa, şi trebuie să organizeze în aşa

https://biblioteca-digitala.ro

mod acest univers încît problemele centrale să se afle într-adevăr în centrul atenţiei. Dacă reuşeşte, merită laudele noastre. Dar mă grăbesc să repet că literatura nu este în primul rînd o problemă a intelectului. Ea cuprinde psihicul în întregimea sa şi nu trebuie judecată exclusiv în funcţie de intelect. Poate că autorul a formulat o atitudine faţă de lume care, dacă el ar fi filozof, ar fi admirabilă şi totuşi poemul sau nuvela scrise de el sînt lipsite de valoare. Pe de altă parte, poate că el nu dispune de o filozofie conştientă sau dispune numai de una foarte banală, şi totuşi poate fi un mare scriitor. Este deosebit de necesar să subliniez aceasta căci s-ar părea că în mod tipic simţul revoluţionar atinge întîi intelectul. Tînărul autor revoluţionar, stăpînit de sentimentul analizei marxiste cuprinzătoare şi prea puţin dispus să-şi supună imaginaţia îndelungatului proces de asimilare calmă şi în mare măsură inconştientă pe care îl cere literatura, avea tendinţa să substituie experienţei dogma. Aşa se explică slăbiciunile unei părţi din literatura revoluţionară, dar e un defect pe care îl va vindeca timpul.

Din perspectiva criticului, problema se defineşte din punct de vedere al comunicării complete, astfel că experienţa scriitorului să devină şi experienţa cititorului. Mă îndoiesc că intensitatea experienţei ar fi în sine un criteriu adecvat de judecare a măreţiei literare dar ea rămîne indispensabilă. De aceea acordăm pe drept cuvînt importanţă succesului comunicării, chiar şi cînd e vorba de o experienţă minoră(...) Întrucît sînt posibile diverse grade, criticul trebuie adesea să cîntărească succesul deplin într-un domeniu limitat împotriva eşecului parţial al unei încercări ambiţioase. Ca să dăm un exemplu, criticul revoluţionar va trebui poate să spună că un poet limitat, ca Robert Frost, e mai bun decît un poet mai central, dar mai superficial, cum ar fi Carl Sandburg. Ceea ce încearcă Sandburg să facă este mai important decît ceea ce încearcă Frost să facă, dar Frost îşi realizează ţelurile mult mai deplin decît Sandburg.

Deşi chestiunea eficienţei comunicării trebuie să-i fie mereu prezentă în minte, preocuparea principală a criticului rămîne atitudinea faţă de lume a autorului. Părerea mea, pe care am încercat să o argumentez în *The Great Tradition*, este că în ultimii o sută de ani problema esenţială a omului apusean a fost aceea a ascensiunii industrialismului. Nu cer de fel ca toţi scriitorii să scrie despre fabrici, dar cred că fiecare scriitor, indiferent de tema despre care scrie, trebuie să înţeleagă raportul dintre acel fragment anume de experienţă pe care s-a hotărît să-l descrie şi forţele fundamentale şi inevitabile care afectează fiecare părticică a vieţii americane. Nu mă interesează dacă autorul cutare l-a citit pe Karl Marx; pur şi simplu presupun că un autor cu adevărat sensibil, indiferent de concepţiile sale politice e obligat să ţină seama de mersul lucrurilor. (. . .)

V.F. CALVERTON

ABORDAREA RADICALĂ

Dacă disputa dintre domnul Hazlitt și mine nu ar constitui altceva decît o ciocnire de atitudini critice individuale, ar fi o prezumție scandaloasă din partea noastră să ne mai consumăm timpul și energia cu discutarea ei. O astfel de discutare mai extinsă își află rostul însă tocmai pentru că implică atitudini care depășesc preferințele sau dezacordurile de natură individuală. Cel puțin după cum văd eu lucrurile, controversa noastră este profund înrădăcinată în realitatea socială și legată de acele legități culturale care determină judecățile în funcție de atitudini și concepții de clasă. Poziția critică pe care o adoptăm reflectă inevitabil, conștient sau inconștient, atitudinea culturală sau concepția unei clase sociale. *Așa că în chestiuni critice, ca și în altele, obiectivitatea este un mit. În cel mai bun caz criticul își poate alcătui judecățile în funcție de un obiectiv de clasă, iar nu de un obiectiv absolut.*

Astfel că cea dintîi diferență, fundamentală, între atitudinea critică a domnului Hazlitt și a mea este că dînsul presupune că i-ar fi posibil criticului să formuleze o judecată critică fără să ia de fel în considerare obiectivele de clasă. Cel puțin absența totală de referiri la astfel de obiective în declarația domnului Hazlitt mi se pare destul de concludentă. Cu alte cuvinte, domnul Hazlitt crede că un critic trebuie, sau cel puțin poate, « să exprime o judecată cu privire la valoarea operei de artă din fața sa » care să nu aibă nimic de-a face cu vreun obiectiv de clasă. Desigur, aceasta nu înseamnă că domnul Hazlitt crede că, în critica sa, criticul poate fi cu

* Fragment din articolul apărut în « Modern quarterly » VI, 1, 1932 (pp. 16 — 27). Face parte dintr-o polemică mai lungă cu criticul H. Hazlitt care are un articol pe aceeași temă în același număr al revistei. Polemica a început atunci cînd Michael Gold a scris o celebră recenzie la « The Bridge of San Luis Rey » de Wilder, învinuind-o de evazionism reacționar. (N. tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

totul obiectiv. Domnul Hazlitt ar fi gata să admită, fără îndoială, că în majoritatea cazurilor criticul nu poate ocoli simpatiile şi antipatiile sale personale, numai că ar formula astfel de prejudecăţi în termenii psihologiei mai curînd decît în cei ai sociologiei. Sigur, nu doresc de fel să neg existenţa unor astfel de prejudecăţi individuale, izvorîte, cum se întîmplă adesea, din trăsături temperamentale, dar vreau să neg cu tărie argumentaţia criticului impresionist, după care natura judecăţii critice s-ar întemeia pe astfel de răzgîieli psihologice. Susţin că problema trece dincolo de fire. Ea este sociologică mai mult decît psihologică.

Domnul Hazlitt va admite poate că un critic nu se poate elibera de prejudecăţile sale psihologice dar nu va admite, sînt sigur, că nu se poate elibera de cele sociale. Domnul Hazlitt îşi fundează atitudinea pe teoria criticului ca agent liber. « Criticul » spune el, « trebuie să exprime o judecată privind valoarea operei ce i se află în faţă ». Foarte adevărat — dar o judecată pentru cine? Categoric, nu este posibil să ne închipuim o judecată existînd în sine, ca un fapt absolut, ca o realitate neschimbătoare. Judecăţile se fac în funcţie de o cultură şi în conformitate cu valorile culturale care alcătuiesc bagajul personal şi nemijlocit al celui care le emite. Durabilitatea lor depinde de supravieţuirea claselor care le-au dat naştere. De exemplu, valorile literare, care reprezintă doar una din formele valorilor culturale nu sînt produsul gustului individual, după cum nici valorile morale nu sînt aşa ceva. Ele sînt creaţia unor realităţi colective, nu individuale. Ele iau naştere ca urmare a tendinţelor culturale ale grupurilor sociale, iar nu a predilecţiilor personale ale indivizilor. Oriunde societatea este împărţită în grupuri sau clase, stare ce a dăinuit constant din epoca primitivă încoace, clasa conducătoare a fost cea care a determinat natura valorilor culturale precumpănitoare, în domeniul moralei ca şi în cel estetic. Spre a înţelege morala sau arta unei colectivităţi, este necesar deci un studiu al claselor care o constituie, în deosebi al clasei conducătoare.

Numai că mulţi critici, mai ales în zilele noastre, deşi au ajuns treptat să accepte acest adevăr cînd e vorba de trecut, atunci cînd prezenţa şi acţiunea esteticii de clasă (concepţia aristocratică a tragediei şi cea burgheză) este atît de evidentă, refuză să admită că acelaşi fenomen continuă şi în societatea modernă. Faptul că unii critici nu reuşesc să înregistreze *astăzi* funcţionarea forţelor pe care le admit atît de active în trecut se poate explica în mai multe feluri. Întîi, dezvoltarea concepţiei democrate a societăţii a reuşit să mascheze natura dominaţiei de clasă şi, mai ales în America, a avut tendinţa să încurajeze iluzia că individul ar pluti deasupra realităţilor de clasă, individul fiind făcut să creadă că influenţa forţelor

https://biblioteca-digitala.ro

sociale asupra concepţiilor sale particulare n-ar fi decît un mit. În al doilea rînd, credinţa în aşa-zisa obiectivitate a ştiinţei (credinţă întemeiată pe fondul cantitativ al ştiinţelor fizice şi lipsită de orice urmă de validitate în ştiinţele sociale, cu fondul lor *comparativ*, categorie în care intră orice ştiinţă estetică) a funcţionat ca o iluzie complementară, înzestrînd cu false îndreptăţiri ipoteza « individului liber », capabil de a emite judecăţi obiective. Există, de sigur, un al treilea factor, pur istoric, privind dificultatea oamenilor în general de a percepe forţele care acţionează în propria lor epocă, oricît de corect le-ar măsura pe cele active în trecut. Din aceste motive, ca şi din multe altele — cum ar fi loialitatea inconştientă faţă de atitudinile clasei conducătoare, loialitate ce poate fi apărată mai elegant dacă e ascunsă în dosul măştii obiectivităţii — criticii contemporani scriu despre artă şi atitudini estetice de parcă spusele lor ar fi total legate de ei înşişi ca indivizi, dar de loc de ei ca membri ai unei clase sociale.

Mie unul, aici mi se pare că găsesc punctul vulnerabil al domnului Hazlitt — şi aici e esenţa neînţelegerii existente între noi.

Domnul Hazlitt refuză să admită că arta, precum morala, politica, educaţia şi ştiinţele economice, este produsul şi expresia unei ideologii de clasă; că deşi înlăuntrul acestei ideologii există şi chiar prospiţiază controversele, filozofia socială îndărătul lor rămîne fundamental aceeaşi; şi că acea ideologie este zguduită şi înlăturată numai cînd se ridică o altă ideologie care să i se opună şi să o nimicească. Sînt sigur că ar refuza totodată să admită că propria sa atitudine este produsă de un atare conflict de forţe şi exprimă în felul său un aspect al acestei ideologii de clasă în însăşi logica ei. Pe de altă parte, ar afirma că atitudinea sa faţă de artă nu are nimic de-a face cu clasele sau atitudinea de clasă, ci exprimă pur şi simplu concepţiile sale personale în această chestiune.

Iar aici nu sîntem de acord.

Poziţia domnului Hazlitt este cea a unui liberal în literatură — iar filozofia sa estetică este cea a liberalismului literar. Se ştie că poziţia liberală în artă ca şi în politică a fost produsul burgheziei şi a exprimat în diversele sale ramificaţii schimbările de front cultural prin care a trecut burghezia. Cînd, în secolele 16 şi 17, burghezia sublinia religia ca vehicolul exprimării sale culturale, criticii literari burghezi din Anglia, America şi de aiurea acceptau religia drept criteriul lor literar. Cînd în secolele 18 şi 19, burghezia şi-a deplasat interesul de pe plan religios pe plan moral, criticii literari burghezi au acceptat moralitatea ca piatră de încercare literară. Cînd, la sfîrşitul secolului 19 şi la începutul secolului 20 a apărut în cadrul burgheziei o categorie trîndavă, accentul pe moral a fost înlocuit cu accentul pe estetic. De sigur, de atunci încoace obsesia esteticului a trecut prin diverse metamorfoze şi dacă partizanii « artei pentru artă » au dis-

https://biblioteca-digitala.ro

părut ca grup, deși nu ca indivizi, filozofia lor persistă într-o serie de atitudini care sînt încă apărate. Dar nu atitudinea *lor* este cea dominantă ci un derivat al ei, și anume atitudinea neutralistă, atitudinea detașat-obiectivă, atitudinea olimpică ce își găsește întruchiparea supremă în artistul pentru care lumea realității este vană, pentru care omul este minuscul și mișcările sale și mai minuscule, și care interzice viziunii sale filozofice tulburările transformărilor și ale haosului. Această atitudine, care face din artist un contemplator, și care în teorie îl izolează de ginta sa — transformîndu-i arta într-un mijloc de evadare — se bazează pe un postulat pe cît de absurd, pe atît de irațional. În ciuda izolării sale individuale, scriitorul care îl adoptă exprimă o atitudine socială la fel de clară ca și scriitorul care alege o poziție fermă în bătălia socială care îl confruntă. Dacă atitudinea adoptată de cel dintîi este mai puțin eficientă, ea nu este mai puțin explicită. El acceptă ideologia unui *status quo* oricît de îndepărtat ar fi refugiul său, căci prin însuși gestul de a se situa între fronturi, de a se dezinteresa de bătăliile omului social, el admite că nu e altceva decît produsul acestui *status quo* în unul din aspectele sale cele mai parazitare, deși cele mai efemere. Într-un cuvînt, este imposibil cuiva, fie el poet, critic, economist, om politic, să ocolească tendințele sociale, ideologia socială, legitățile culturale ale timpului, căci indiferent ce atitudine adoptă, ea va fi determinată de aceste forțe într-un fel sau altul, întrucît tendințele de gîndire, ca și curentele artistice au sorginte socială, iar nu individuală. Aceasta nu înseamnă că individul nu joacă niciun rol în constituirea lor. Evident că joacă. Dar supraviețuiesc numai acele tendințe și curente — create, poate, de un individ sau de mai mulți — care au o semnificație pentru viața unui grup sau a unor grupuri sociale.

Dar atunci cum de a reușit filozofia olimpică, neutralistă, obiectivă, fără de clase, să obțină o astfel de influență intelectuală asupra generației noastre? Pe lîngă motivele enumerate mai sus în legătură cu criticii care refuză să constate sau să admită prezența unor factori de clasă sau a unor determinanți culturali în propriile lor atitudini și judecăți, există o cauză socială mai adîncă și anume schimbările intervenite în ideologia burgheziei și în modul ei de viață. În primul rînd clasa burgheză americană a zămislit deja o suprastructură trîndavă și rafinată, care, precum toate de același tip, încearcă să cultive artele ca evazionism — fie de plictiseală, fie de limitările propriului suflet și eu. De aici, dispreţul cu care această clasă privește virtuțile părinților ei — sau, cum bine ziceau Gilbert și Sullivan — ale surorilor și verilor și mătușilor ei. Nimeni nu a prezentat acest dispreț așa de bine ca George Bernard Shaw, care a caricaturizat tocmai virtuțile burgheze atît de proslăvite de noua categorie a rafinamentului trîndav. Mica burghezie, care aderă încă la virtuțile burgheze,

https://biblioteca-digitala.ro

se îngrijorează de hîrîituri la motorul micului său Ford și ignoră valoarea unui Rembrandt original sau a unei ediții *princeps* din Rabelais, nu îl cunoaște pe Shaw de loc sau i-a auzit cel mult numele, fără să-i fi înțeles operele cîtuși de puțin. Puținul ce-l citește, în America — foarte puțin, se limitează la un Henry Van Dyke, la un Booth Turkington, la un Warwick Deeping în cel mai bun caz, la un Harold Bell Wright, Rex Beach, Somers Roche[1] pe eșaloanele inferioare, și la standurile de cărți ale băcăniei din cărți ca o ultimă resursă. Valorile literare nu le determină azi această mică burghezie, ci excrescența rafinată a marii burghezii. Criticii americani nu trebuie să mai lupte pentru recunoașterea lui George Bernard Shaw sau a lui James Joyce. Noua pătură trîndavă îi acceptă entuziast, le cumpără cărțile și se desfată cu satirele și asprimile lor. Pînă și excentricitățile lui Joyce, oricît ar fi ele de puțin înțelese, devin cu atît mai prețioase cu cît se adresează unui public mai restrîns. Fără această pătură mai rafinată, revistele americane ar fi și azi dominate de formulele moralizatoare ale burgheziei secolului 19. Criticii noștri de azi nu pretind reliefări morale în literatură, nici nu strigă după puritate și cuviincioasă purtare precum înaintașii lor, căci influența păturii rafinat-trîndave a înlăturat barierele culturale care fuseseră înălțate și menținute vreme de peste două secole de către mica burghezie.

Astfel că, susțin eu, poziția domnului Hazlitt exprimă filozofia acestei noi pături în cadrul burgheziei superioare. Nu filozofia lui Henry Ford sau a lui Charles Schwah, nu filozofia directorilor de școală, a agenților de asigurări, a vînzătorilor de automobile, a tehnicienilor radio și a fabricanților de gumă de mestecat, ci filozofia unei pături sociale capabilă să trăiască dintr-o moștenire, să-și constituie un dispreț pentru muncă și dezinteres pentru ban, să se « civilizeze » în arta vieții. Iar domnul Hazlitt scrie pentru această « minoritate civilizată ». Nu trebuie, de sigur, să se creadă că această minoritate civilizată se limitează în întregime la clasa trîndavă la care ne refeream. Cum spuneam, aceasta din urmă a ajuns foarte simplu, mulțumită trnsformărilor burgheziei înseși, să domine moda literară. Cum se întîmplă de obicei, mulți membri ai claselor dominate tind să maimuțărească moravurile și atitudinile celei conducătoare, iar cînd, azi de pildă, ideologia literară curentă devine « neutralistă », perfect adaptată filozofiei burgheziei rafinate, și de fapt chiar întregii burghezii, vom vedea îndată aspiranți din clasele de jos nerăbdători să devină în grabă membri ai acelei « minorități civilizate ». Așa se face că învățătorii care vor să se remarce și farmaciștii cu ambiții de distincție

[1] Mai toți cei amintiți sînt reprezentanți ai unui realism minor; sentimentali și grafomani, s-au bucurat de mare succes între cele două războaie, nu numai în America — unii au fost traduși și în românește (N. trad.)

https://biblioteca-digitala.ro

intelectuală adoptă ideologia « neutralistă » și, disprețuindu-și colegii și patronii găsesc un substitut de satisfacție în rudenia lor intelectuală cu atotputernicii literaturii și filozofiei. Așadar publicul « neutralist » al domnului Hazlitt este de natură mai mult verticală decît orizontală, oricît de orizontal ar fi fost la origină.

Întîmplarea face însă că păturile tihnite, pentru motive foarte evidente, deși nu prea frumoase, au fost totdeauna mai binevoitoare față de artă decît clasele dominate care luptă pentru ascensiune și putere. Nu mai încape îndoială că pături tihnite și rafinate ale aristocrației ca cele care înfloreau sub Elizabeta, James I, Charles II sau Ludovic al XIV-lea, în Franța, aveau mai mult interes pentru cultivarea artelor decît burghezia hughenotă sau puritană. Fiecare clasă socială marchează profund arta făurită sub influența sa. Lucrul acesta e adevărat azi, ca și odinioară. Deși nu încape nici o îndoială că ideologia « neutralistă » de azi are multe avantaje asupra ideologiei moraliste a secolului XIX, este important să notăm că modificarea în ideologie nu e rezultatul unei sporite inteligențe a criticilor contemporani, ci reflectă schimbările ce au avut loc în interiorul burgheziei.

Astăzi ne aflăm în față cu creșterea unei alte clase sociale, proletariatul, care și-a dezvoltat deja o ideologie proprie. În Rusia Sovietică această ideologie a și dobîndit o formă dinamică prin crearea unei noi literaturi proletare. Și în alte țări, unde ideologia proletariatului a pătruns în toate sectoarele frontului cultural, se petrece același fenomen. Lucrul se poate spune despre Germania unde ideologia proletară a marcat în mod durabil poezia, proza și teatrul. Datorită faptului că ideologia proletară nu s-a cristalizat încă în massele poporului american, la noi există încă puține expresii mature ale acestei conștiințe proletare în ascensiune. Există numai aproximări. Scriitori proletari recunoscuți, cum ar fi Michael Gold, John Dos Passos și Charles Yale Harrison și-au produs operele cele mai semnificative în această direcție. Cu toate că în scrierile lor nu se poate găsi o concepție proletară bine definită, este neîndoielnic faptul că ei sînt aliați declarați ai proletariatului și inamici clari ai burgheziei. Ei se opun ideologiei « neutraliste », obiectiviste fără de clasă care predomină în America de azi și opoziția lor nu se bazează pe capricii individuale, ci pe convingeri de clasă.

Lumea contemporană este prinsă astfel în conflictul a două ideologii ; este imposibilă împăcarea între cele două pe frontul intelectual, după cum este imposibilă pe cel economic. Ele izvorăsc din premize diferite și urmăresc țeluri diferite. Tocmai aceasta nu vede domnul Hazlitt și de aceea și-a ales o cale atît de greșită în atacul împotriva criticii domnului Gold împotriva lui Wilder. O clasă dominată, luptînd pentru putere,

https://biblioteca-digitala.ro

avînd fiecare latură a ideologiei clasei cîrmuitoare nu poate folosi mănuşi cînd atacă. Domnului Gold opera lui Thornton Wilder i s-a părut o întruchipare a artei clasei conducătoare şi ca atare el nu putea să-i arate îngăduinţă. Prin urmare conflictul de faţă nu este, cum pare să creadă domnul Hazlitt, raţional, domnul Gold şi el însuşi diferind în interpretarea unei premize comune; ci mai curînd ideologic, iar disputa priveşte nu o premiză comună, ci două premize diferite care nu pot converge niciodată. În conformitate cu ideologia « neutralistă », domnul Hazlitt e dispus să tolereze orice fel de artă pe care o consideră bună ca artă; domnul Gold, pe de altă parte, exprimînd o altă ideologie, e dispus să adere numai la acele forme de artă care sînt de folos clasei sale. În lupta lor pentru putere, clasele dominate au avut totdeauna tendinţa de a se opune artei clasei conducătoare, şi cu cît aceste clase dominate erau mai pătrunse de conştiinţa lor, cu atît mai tăioasă era ostilitatea lor. Ura burgheziei puritane împotriva artei artistocratice a secolului 17 este numai una din ilustraţiile posibile ale acestei ostilităţi extreme. Trebuie totuşi subliniat că astfel de atitudini nu sînt mînate de ostilitate faţă de artă în sine, ci de ostilitate împotriva unei clase cîrmuitoare opresive. De exemplu, domnul Gold nu urăşte arta — nici statul sovietic nu o urăşte. Şi el, ca şi Uniunea Sovietică, urăsc arta clasei conducătoare aflată actualmente la mare cinste în întreaga lume capitalistă. Aşadar conflictul între domnul Hazlitt şi domnul Gold, ca şi acela între domnul Gold şi mine este nu de natură logică, ci socială. Legităţile culturale care funcţionează în astfel de contradicţii sociale le fac insolubile pentru logica individuală (. . .)

https://biblioteca-digitala.ro

WALLACE PHELPS și PHILIP RAHV

CONSTITUIREA UNEI LITERATURI REVOLUȚIONARE

(. . .) Lupta de clasă ca realitate economică și politică constituie *imaginea directoare* a literaturii revoluționare, dar în jurul acestui centru artistul construiește o rețea de experiență umană, luată în toată multiplicitatea ei. Lupta de clasă nu este o matrice în care artistul vîră experiență; ea este realitate care dăruie coerență și structură unor arii întinse ale vieții. Artiștii care nu înțeleg aceasta se fac vinovați de raționalism excesiv, ei prezentînd realitatea geometric, iar nu ca pe un flux viu. Poate că acest raționalism excesiv mai mult decît oricare alt defect în parte poartă răspunderea pentru multe scrieri revoluționare proaste. Martor poate fi redactorul oricărei reviste proletare. Aceeași este rădăcina unei atitudini vulgar-utilitare față de literatură vădită uneori de criticii noștri. Urmărind o *manipulare* conștientă a experienței, criticul încetează de a reacționa la izvoarele mai adînci ale procesului creator.

Există încă prea mulți scriitori și cititori care înțeleg prin conflict de clasă în literatură numai ciocnirea fizică dintre burghezie și proletariat. Ideea aceasta duce la *rezumarea* fundalului bogat al vieții oamenilor numai la ciocnirea deschisă, cum ar fi greve, demonstrații și altele. Dar numai prin fructificarea fundalului vast și complex îndărătul acestor acțiuni publice am putea obține epopei al experienței muncitorimii. Deși această temă a fost abordată, de multe ori cu succes, dar de foarte multe ori în mod periferic, atît de romancieri burghezi, cît și de mulți romancieri revoluționari, clasa muncitoare, cu toate miile ei de ocupații, obiceiuri,

* Fragment din tezele pentru primul congres al scriitorilor americani (aprilie 1935) : tezele pentru critică sînt elaborate de Wallace Phelps și Philip Rahv și publicate în *Partisan Review*, II, 7, pp. 22—15 (n.tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

trăsături psihice — pe scurt, cu viaţa ei însăşi — continuă să fie continentul neexplorat al prozei. Ceea ce Balzac a făcut pentru multe pături ale burgheziei, ceea ce Joyce a făcut în Bloom pentru mica burghezie şi în Stephen pentru intelectualul sensibil, îşi aştepta încă tratarea de către geniul artistului proletar. E drept că în rîndurile muncitorilor predomină încă atitudini burgheze, dar orbita lor economică separă existenţa lor cotidiană de cea a burgheziei. O frescă a tipurilor şi individualităţilor muncitoreşti, la scara lui *Ulysses* de pildă, ar dezvălui noi straturi de material literar pentru scriitorii revoluţionari şi ar începe o nouă tradiţie în literatura americană. Romane ca *Ţara belşugului* sau *Dezmoştenitii*[1] ne sugerează imensele posibilităţi de explorare tematică ce se află în faţa noastră.

Concepţiei mecanice a utilităţii îi plăteşte un greu tribut critica noastră, înglodîndu-i pe scriitori în formule care pun piedici în calea originalităţii şi a viziunii îndrăzneţe. Unii critici strigă că ne trebuie scrieri satirice, alţii că ne trebuie recitări corale, balade sau cîntece, ş.a.m.d. Incontestabil, unele tipuri noi de poezie ar putea îmbogăţi literatura noastră, dar nu există un tip anume pe care să-l proclamăm ca normă. Literatura revoluţionară nu este literatura unei secte, precum suprarealismul sau obiectivismul; ea este produsul unei civilizaţii în ascensiune şi va dispune de bogăţia şi diversitatea oricărei culturi complete. În acest sens, vom avea poeţi care vor fi învăţat mult de la Eliot şi Crane, precum şi poeţi care vor fi învăţat mai ales de la Joe Hill. Diversele tipuri de poezie vor îndeplini funcţii diverse, unele mai importante, altele mai puţin. Dar să ne închipuim că una din ele le va elimina pe celelalte, înseamnă să îngustăm exprimarea mişcării revoluţionare. La fel în critică: nu există *un* tip de critic anume care să epuizeze funcţiile gîndirii marxiste în acest domeniu. Unii se vor preocupa mai ales cu probleme conceptuale, alţii cu scriitori diverşi, alţii cu literatura trecutului; dar să selecţionezi ca relevant un singur tip de critic este o atitudine frivolă ori sectară.

De obicei, încercarea aceasta de a reduce metodele scrisului la o formulă constituie o ruptură cu tradiţia literară. Cînd am spus că poeţii noştri vor învăţa atît de la Eliot cît şi de la Joe Hill am vrut să spunem că se poate învăţa de la amîndoi nu pentru că socotim că putem învăţa de la *oricine*, ci pentru că există o varietate de influenţe rodnice în literatura universală a trecutului şi prezentului din care scriitorii revoluţionari pot selecţiona pentru scopurile lor individuale. Unii critici au negat direct sau indirect că ar exista o tradiţie utilizabilă în poezia postbelică. După ei, această poezie e obscură şi pesimistă, exprimă mîhniri intime şi metode personale.

[1] Autorul romanului din urmă este Hervey Allen (1889—1949) care a compus romane istorice realiste. (N. Trad.)

https://biblioteca-digitala.ro

Citäm o judecată tipică: « Eliot și reacționarii înrudiți cu el au dezvoltat forme care exprimă propria lor neliniște și futilitate. Încercarea de a folosi procedeele lor tehnice pentru a exprima spiritul revoluționar implică inevitabil o contradicție fundamentală și poeziile care rezultă sînt confuze și ineficiente».

Acest mod de a aborda moștenirea literară a poeților revoluționari americani pare mai mult o căutare de strămoși *marxiști* decît o orientare sănătoasă către prelucrarea trecutului. Însuși faptul că cei mai mulți poeți ai noștri au fost influențați de așazișii « poeți experimentali reacționari» arată fie că majoritatea poeziei revoluționare este cu totul inutilă, fie că înțelegem nejust această influență. Mai întîi, « neliniștea și futilitatea» lui Eliot este o formă de revoltă împotriva societății existente și deci stabilește un punct de contact (elemente utilizabile) între el și poeții revoluționari. Oricum, această « neliniște și futilitate» nu poate fi strict particulară. Iar metodele noi dezvoltate de poeții experimentali nu sînt pure excentricități, ci decurg din asimilarea ambianței urbane în poezie, din reflectarea întregii sensibilități moderne. De vorbit putem noi vorbi despre limbajuri noi și ritmuri proaspete, dar pînă acum n-am auzit sugestii concrete cu privire la natura propriuzisă a acestor ritmuri și idiomuri. Într-o definiție clasică a «stîngismului», Lenin spunea că acesta « persistă în repudierea necondiționată a formelor vechi și că ignoră conținutul nou care își croiește drum printr-o varietate de forme» (*Stîngismul, boala copilăriei comunismului*). Multe aspecte ale poeziei postbelice pot ilustra afirmația. Eliot a devenit un soi de sperietoare. Dar toată lumea știe că nu ideologia recentă a lui Eliot (regalismul său, anglo-catolicismul său etc.) este cea care exercită influență asupra poeților revoluționari, ci conținutul specific al poeziei sale mai timpurii, pătrunsă în mare măsură de realism social. În plus, există o contradicție clară între etichetarea metodelor poeților experimentali drept « procedee tehnice» — dacă nu ar fi decît atît, ar putea fi ușor utilizate fără nici un pericol de poluare ideologică — și avertizarea poeților noștri împotriva adoptării acestor « procedee tehnice». Poezia postbelică se compune fără îndoială din multe alte lucruri pe lîngă procedee tehnice. Iar aceste metode nu pot fi în același timp simple procedee tehnice și grave componente ale ideologiei burgheze.

N-are absolut nici un rost să vorbim despre trecut utilizabil dacă pornim de la ideea că nu se poate utiliza decît ceea ce e cvasimarxist. Tradiția ne pune la dispoziție o bază pentru criterii formale, o sursă de ameliorare artistică, tot felul de curente care ne influențează. Noi credem că aceste influențe nu sînt totdeauna selecționate pe baza unei *înrudiri ideologice generale*, ci adesea pe baza obiectivelor specifice pe care poetul revoluționar

https://biblioteca-digitala.ro

şi le propune într-o anume poezie, de pildă. Cînd Alfred Hayes[1] scria un poem panoramic despre New York, a recurs în mod firesc la Crane al cărui ethos urban este întruchipat în *Podul*. Există, evident, diferenţe, dar se poate constata şi influenţa, pentru care însă Hayes nu trebuie stigmatizat. Asupra gradului şi a naturii influenţei se poate discuta, dar acuzaţia nu rezistă dacă se bazează pe ideea că ideologia lui Crane diferă de a noastră. Este limpede că varietatea de obiective în literatura revoluţionară crează o diversitate de influenţe specifice şi utilizări ale tradiţiei. De fapt iau naştere diverse şcoli şi curente înlăuntrul literaturii revoluţionare. Sarcina criticii este să lămurească scopurile şi premizele fiecărui curent, să le raporteze pe unul la celălalt şi să le încurajeze pe unele mai curînd decît pe celelalte. Ea trebuie să combată acele curente care se îndepărtează de ţelurile marxismului. Interacţiunea dintre facultăţile critice şi creatoare va da naştere la un grad mai înalt de folosire conştientă a procedeelor creatoare.

Selecţie şi traducere de VIRGIL NEMOIANU

[1] Născut în 1911, a scris romane, piese şi versuri, fiind apropiat de mişcarea progresistă. Autorii se referă la poezia *Portul New York* apărută de altfel chiar în *Partisan Review* (N. trad.)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

WILLIAM FAULKNER

ULTIMUL FAULKNER

PORTRETUL ARTISTULUI LA BĂTRÂNEȚE

Roman

https://biblioteca-digitala.ro

MIRCEA IVĂNESCU

Un roman al inițierii în viață

Ultimul roman al lui Faulkner, *The Reivers* (cuvînt arhaizant care s-ar putea traduce prin *Lotrii* sau, colocvial, prin *Hoțomanii*) este ceea ce s-ar putea numi un *Portret al artistului la bătrînețe*, o carte care are mai puțin valoarea unei construcții epice obiective, comparabilă cu marile opere romanești ale scriitorului, (*Zgomotul și Furia*; *Absalom, Absalom*; *Lumină de august*; *O parabolă*) cît cea a unei profesiuni de credință, a unei mărturisiri personale, cuprinzînd în egală măsură rememorări și convingeri înțelepțești aduse de maturitatea deplină, nostalgii și învățăminte, joc al imaginației, fără altă finalitate — în aparență — decît petrecerea împăcată a timpului în amurgul unei vieți pline. De altfel, subtitlul cărții este *O reminiscență*, și *stimmungul* dominant este cel al melancoliei care dă culoare amintirilor, scăldate parcă — după cum observa un critic — în luminiscența scăzută a soarelui de seară, în care umbrele sînt mai lungi și obiectele au o paloare de altă lume.

O desfășurare epică există însă în această carte, și încă una foarte amplă, suficient de complicată și agitată ca să-i confere volumului înscrierea în rîndul romanelor. Este o povestire, foarte atent concepută și urmărită, în evoluția episoadelor, despre felul în care, în zilele de aur ale pionieratului automobilului (cînd invadarea vieții moderne de asemenea « cubicule cu patru roți și motoare» părea încă improbabil de îndepărtată ca să nu fie considerată altfel decît ca o supoziție ironică), un băiat de unsprezece ani, împreună cu doi dintre oamenii din casa bunicului său (una din casele cele mai înstărite ale uneia din familiile de vază din districtul Yoknapatawpha, locul jumătate fictiv jumătate real al acțiunii în majoritatea cărților lui Faulkner) sustrage automobilul bunicului (unul dintre cele două automobile existente atunci — în anul 1905 — în Jefferson, capitala Yoknapatawphei) și pleacă în lume. Cartea povestește drumul întreprins de acești trei lotri (care se văd pe neașteptate stăpînii automobilului pentru o perioadă de cîteva zile, și care profită de această stăpînire, fără să se poată spune cine dintre ei are inițiativa: povestitorul, băiatul alb de unsprezece ani, uriașul Boon Hogganbeck, personaj de origină nelămurită, cu sînge indian, învîrtindu-se — cu un statut indecis — pe lîngă casele principalelor familii din Jefferson, de care este legat prin relații de rubedenie sau de apartenență — căci în zilele acelea, în statele sudului american, sclavia — deși desființată de multe decenii — continua să fie un fapt de viață; sau negrul Ned care complică inextricabil acțiunea prin inițiativele proprii în cursul călătoriei). Ținta acestei călătorii este orașul Memphis, situat într-un alt stat, — și într-o altă lume chiar, în lumea reală, din afara imaginarei Yoknapatawpha — unde după două sau trei zile de aventuri învălmășite, prilejuindu-i tînărului narator cunoașterea vieții în medii nu atît diferite cît nebănuite pînă atunci de un copil de familie bună, asistăm apoi la reîntoarcerea acasă, după ceea ce a constituit o inițiere. *The Reivers* este deci, păstrînd toate proporțiile, și ținînd seama de faptul că autorul a ales deliberat formula parodică a romanului picaresc, romanul unei formații, cartea inițierii unui pre-adolescent care, după aceste cîteva zile de peripeții neverosimile, realizează că a intrat în viață,

https://biblioteca-digitala.ro

că este inclus în viaţa celor mari, şi că va trebui să trăiască în această viaţă conform unor învăţăminte de care de acum înainte nu va mai putea face niciodată abstracţie.

Tocmai aceasta conferă fizionomia particulară acestei cărţi: mai important decît ceea ce se întîmplă (în ciuda faptului că se întîmplă multe şi complicate lucruri) este faptul că aceste lucruri constituie o experienţă, sînt transformate, în însuşi cursul povestirii lor, într-o amintire care este valorificată şi făcută să însemne ceva, ca într-o povestire filozofică în care mai important decît ceea ce se petrece este ceea ce se spune — şi se trage ca încheiere — despre ceea ce s-a petrecut. *The Reivers* nu este povestirea unei escapade juvenile, — pitoreşti şi amuzante pentru că se petrece într-o epocă pe care cu ochii blazaţi ai vremurilor noastre o vedem pitorescă şi uşor amuzantă — ci este o confesiune, mai gravă şi mai tristă decît ar părea sub precipitarea episoadelor alegre, despre felul în care un om începe să înţeleagă viaţa şi capătă conştiinţa responsabilităţilor şi obligaţiilor morale pe care le implică actul de a trăi.

Din acest punct de vedere, *The Reivers* este, deci, mult mai mult decît o carte de amuzament, un divertisment al unui scriitor care se odihnea după travaliul compunerii acelei întunecate *Trilogii despre Snopes* care-l preocupase, cu intermitenţe, pe Faulkner în ultimele decenii. Romanul acesta reprezintă în realitate pentru Faulkner gestul prin care — într-un chip mai premonitoriu şi mai definitiv decît ar fi crezut-o singur poate — şi-a reevaluat — avea să se dovedească de altfel că pentru ultima dată (cartea a apărut cu cîteva săptămîni înainte de moartea subită a scriitorului) — credinţele şi convingerile, şi într-un fel şi-a revăzut opera şi lumea pe care o crease pînă atunci.

Pentru că în opera faulkneriană romanul acesta ultim are în mod cert şi semnificaţia precizării unor aspecte, corectării unor detalii. Faptul că Faulkner a ales un moment de maturitate înaltă în cariera sa pentru a scrie o carte despre felul în care se face iniţierea în viaţă şi despre codul pe care trebuie să-l respecte un om adevărat, este fără îndoială semnificativ. Se ştie că acestui scriitor i s-a reproşat multă vreme absenţa unor soluţii pozitive în lumea personajelor şi situaţiilor sale. S-a vorbit la un moment dat de incapacitatea, într-o primă fază a creaţiei lui Faulkner, de a depăşi viziunea sumbră, sufocantă a coşmarurilor despre decăderea sudului, aşa cum o exemplifica în marile sale romane de început, şi neputinţa de a propune personaje umane viabile care să demonstreze posibilitatea unei vieţi normale într-o asemenea lume a decăderii şi descompunerii. Evident, era aici o simplificare fără acoperire, dar rămîne totuşi adevărat faptul că, asemenea oricărui scriitor romantic, Faulkner era în mare măsură stăpînit de viziunile sale intense, şi lecţia de umanitate şi concluziile morale ale cărţilor sale se desprindeau implicite, fără ca scriitorul să le fi demonstrat prin personaje sau episoade alese deliberat pentru aceasta. Unul dintre criticii americani care s-au ocupat cu precădere de opera acestui scriitor a şi încercat să demonstreze, distingînd trei etape în timp, că pentru Faulkner, personajul reprezentativ pentru o soluţie pozitivă s-a creat treptat, de la « romanticul înfrînt» (« eroul bun şi slab» în terminologia criticului de care e vorba — Frederick Hoffman) trecînd prin « comentatorul intelectualizat» (« omul raţional») şi pînă la ceea ce acelaşi critic numeşte « omul bun şi puternic» şi care ar putea reprezenta un om capabil să intervină activ în viaţă spre a o ameliora şi a-i da o semnificaţie pozitivă. În opera faulkneriană, o asemenea evoluţie se poate urmări de la personaje romantice la extrem, ca tînărul Bayard Sartoris din primul roman despre ţinutul Yoknapatawpha, şi Quentin Compson din *Zgomotul şi Furia*, personaje adică mortal rănite în toată sensibilitatea şi puritatea lor nativă de decadenţa ambiantă, prin luciditatea cam dezabuzată, cam cinică, şi de fapt nu prea operantă în ordinea eficacităţii a lui R.V. Ratliff, care comentează fără capacitate de intervenţie

https://biblioteca-digitala.ro

ascensiunea desumanizantă a tribului Snopes în *Trilogie*, pînă la Gavin Stephens, omul care « nu este nici neputincios» (precum Quentin Compson) nici « prea intelectual» (şi, deci, în cele din urmă nu numai că ineficient, dar poate chiar vinovat, asemenea unui complice, ca Ratliff). Stevens ar fi « conştiinţa care înţelege, cîntăreşte şi judecă — şi acţionează» problemele, crizele şi conflictele din Yoknapatawpha; adică, la urma urmei din lumea şi viaţa cu care era confruntat Faulkner, nu într-o regiune mitică, imaginată fără referinţe în realitate, ci într-o foarte exact reprodusă lume a sudului Statelor Unite în mijlocul secolului al XX-lea. Dar pentru a ajunge la stadiul de înţelepciune activă corespunzătoare, un asemenea personaj trebuia — se spune în exegeza faulkneriană (s-a spus chiar cu vreo douăzeci de ani înainte de apariţia romanului *The Reivers*) — « să treacă printr-un ritual iniţiatic de cunoaştere şi înţelegere a vieţii». Romanul ultim al lui Faulkner arată tocmai că scriitorul şi-a dat seama de necesitatea explicării formaţiei unui asemenea personaj, de reafirmarea calităţilor constitutive ale omului, aşa cum îl înţelegea el. Cu atît mai mult avea poate nevoie un asemenea personaj de explicitare şi consolidare, cu cît — chiar dacă fizionomia lui este convingătoare şi el trăieşte efectiv în opera faulkneriană — cărţile în care operează el cu precădere (nuvelele din *Gambitul regelui*, romanul *Nepoftitul în ţărînă*) nu sînt de loc printre cele mai bune creaţii ale autorului.

Or, importanţa deosebită a romanului *Hoţomanii* stă tocmai în faptul că este o carte bună, o carte mai bună decît media obişnuită a operelor din ultimele două decenii în creaţia lui Faulkner. (Decît media, abstracţie făcînd adică de *O parabolă*, apărută în 1954, şi care cuprinde cîteva dintre cele mai intense pagini scrise de Faulkner — şi dintre cele mai semnificative; discursul de la primirea Premiului Nobel figurează în paginile acestui roman). Pentru că adevărul este că din 1942, anul apariţiei romanului *Coboară Moise* (aparent o culegere de nuvele, dar care, asemenea cărţii de o formulă similară *Neînvinşii*, constituie şi în realizare şi în intenţia scriitorului un roman) William Faulkner nu a mai scris cărţi comparabile cu *Zgomotul şi Furia*, *Absalom, Absalom* sau *Lumină de august*. Oricare ar fi meritele *Trilogiei lui Snopes*, şi oricît de bune ar fi unele pagini sau de pregnante unele personaje, cartea luată ca o unitate nu are intensitatea şi coerenţa nici unuia din romanele numite mai sus — şi nici măcar a primei sale părţi, *Cătunul*, (apărută în 1940, şi parţial cu cîţiva ani mai înainte, sub formă de nuvele). *Hoţomanii* reuşeşte să se lege însă, în primul rînd prin atmosfera foarte *trăită*, prin vibraţia lirică a scriiturii, de ce era mai bun în epoca de glorie a scriitorului.

Faulkner a izbutit aceasta probabil în primul rînd pentru că, pentru el, romanul acesta era cu adevărat o *reminiscenţă*. Însă această reminiscenţă este în acelaşi timp şi o afirmaţie (puţin sceptică şi puţin tristă, aşa cum se cuvine pentru un om care şi-a început de timpuriu experienţa vieţii şi care acum se află în pragul încheierii), a încrederii în anumite constante morale care fac valoarea şi dau înţeles vieţii. Ceea ce reprezintă acele două sau trei zile ale călătoriei la Memphis constituie pentru povestitor începutul vieţii — adică sfîrşitul copilăriei. De aici nostalgia vesperală care învăluie cartea. Şi de aici, şi valoarea ei durabilă (recunoscută de altfel şi prin consacrarea prin cel mai important premiu literar în Statele Unite acordat la un an după moartea autorului.) Ca povestire a unei călătorii adolescentine la capătul căreia se află iniţierea în ceea ce constituie gravitatea vieţii mature, cartea se înscrie într-o tradiţie importantă în literatura americană, cea a *răscumpărării inocenţei*, (şi cu referire la care se afirmă astăzi că modelul unei asemenea povestiri, *Aventurile lui Huckleberry Finn*, reprezintă una dintre cele mai mari şi actuale cărţi ale acestei literaturi).

https://biblioteca-digitala.ro

WILLIAM FAULKNER

●

PORTRETUL ARTISTULUI LA BĂTRÎNEȚE

●

roman

partea întîi

Bunicul spunea:

Ăsta-i felul de om care era Boon Hogganbeck. Dacă l-ai fi scris să-l agăți pe perete ar fi putut să-i slujească drept epitaf, ca un ferpar frumos tipărit sau un afiș cu persoane căutate de poliție; orice curcan din Mississippi-ul de nord ar fi fost deci în stare să-l culeagă din orice fel de învălmășeală, numai dacă ar fi citit data anunțului.

Era sîmbătă dimineață, pe la ceasurile zece. Noi — străbunicul tău și cu mine — stam în birou. Tata așezat la masă și scoțînd banii din sacul de pînză și comparîndu-l cu lista facturilor pe care le încasasem eu din rondul meu prin Piață; și eu ședeam pe scaunul de lîngă perete așteptînd amiaza cînd avea să mi se plătească leafa mea pentru sîmbătă (pentru o săptămînă), adică zece cenți, și după aceea să mergem acasă să mîncăm și pe urmă să fiu în sfîrșit liber să intru și eu (eram în luna mai) în meciul de baseball care începuse încă de la micul dejun fără mine; ideea (nu a mea; a străbunicului tău) fiind că chiar la unsprezece ani un bărbat ar fi trebuit să aibe în urma lui un an de salariu cîștigat, de răspundere asumată, pentru locul pe care îl ocupă, pentru spațiul pe care îl umple, în economia lumii (sau în orice caz a Jeffersonului, în Mississippi). Plecam de acasă cu Tata imediat după micul dejun în fiecare sîmbătă dimineață, pe cînd toți ceilalți băieți de pe strada noastră nu făceau altceva decît să se înarmeze cu mingile și mănușile și crosele lor — ca să nu mai vorbim de cei trei frați ai mei, care, fiind mai tineri și deci mai mici decît mine, erau mai fericiți, presupunînd că aceasta ar fi fost logica sau premisa Tatii: că din moment ce orice bărbat în toată firea capabil să se descurce în viață era în stare să întrețină sau să țină în situație de rentabilitate economică patru copii, atunci oricare dintre copiii aceștia, în orice caz cel mai mare, ar fi trebuit să ajungă să ducă el singur greutatea deplasărilor economice necesare: în cazul de față, să facă rondul în fiecare sîmbătă dimineață cu facturile pentru lăzile și pachetele pe care comisionarii noștri negri le ridicau de la gară în cursul săptămînii și le livrau la ușile din spate ale băcăniilor și prăvăliilor de mărunțișuri

---

* Prezentăm sub acest titlu ultimul roman al lui Faulkner, *The Reivers*, într-un sens, ultimul său mesaj, dăruit posterității cu limbă de moarte. *The revlers*, termen arhaizant în engleză, ar putea fi tradus prin *lotrii* sau, într-un nivel stilistic mai familiar, *hoțomanii*. (n.r.)

pentru fermieri, şi să aducă sacul de pînză înapoi la depozitul de trăsuri unde Tata avea să numere banii şi să facă conturile, şi apoi să stea în birou restul dimineţii în teorie ca să răspundă la telefon — toate acestea pentru suma de zece cenţi pe săptămînă, sumă în limitele căreia se presupunea că trebuie să mă limitez în traiul meu.

Şi asta şi făceam în clipa în care Boon a dat buzna pe uşă. Tocmai. A dat buzna. În realitate nu era mult mai sus de nivelul holului, nici chiar pentru un băiat de unsprezece ani (chiar dacă John Powell, şeful căruţaşilor, îl pusese pe fiu-său Băiatu Thomas, vizitiul cel mai tînăr, să găsească, să împrumute, să ia — oricum i-ai fi spus, să umfle — de undeva un buştean mai mare ca să servească drept o treaptă intermediară pentru mine), şi Boon ar fi putut să urce foarte simplu, fără efort, aşa cum şi făcea totdeauna cu pasul lui de vlăjgan de peste doi metri. Însă nu şi de data asta: a dat buzna în cameră. Nici în stare normală chipul lui nu era niciodată deosebit de blînd sau liniştit; în clipa aceea însă arăta ca şi cum ar fi stat să facă explozie chiar acolo, între umeri, de tulburare, grabă, ce-o fi fost, străbătînd dintr-un salt încăperea spre birou şi strigînd cît îl ţinea gura la Tata: « Fii atent, Mr. Maury, dă-te la o parte », întinzînd mîna, înghesuindu-se peste Tata spre sertarul de jos unde locuia pistolul depozitului nostru; n-aş fi putut să spun dacă Boon întinzîndu-se spre sertar fusese cel care răsturnase scaunul (era un scaun cu pivot, pe rotile) sau dacă Tata împinsese scaunul înapoi ca să-şi facă loc să-i dea lui Boon peste mîna întinsă, fişicurile bine rînduite de monede risipindu-se în toate direcţiile pe tăblia biroului, şi Tata zbierînd şi el acum, şi el agăţîndu-se de sertar sau de mîna lui Boon, sau poate de amîndouă:

« La dracu ! Stai liniştit odată ! »

« Il împuşc, pe Ludus ! » urlă Boon. « Acuma cred c-a şi apucat să iasă din Piaţă ! Dă-te la o parte, Mr. Maury ! »

« Nu » ! a spus Tata. « Pleacă de-aici ! »

« Nu mă laşi să-l iau ? » a spus Boon.

« Nu te las de loc, dracului », a spus Tata.

« Bine », a spus Boon şi şi făcuse un salt, jumătate înspre uşă şi jumătate trecînd deja prin ea. Tata însă rămăsese acolo locului. Sigur c-ai băgat şi tu de seamă cît pot de stupizi să fie oameni de peste treizeci sau patruzeci de ani. Nu zic că uituci. Ar fi fără rost şi uşor, prea uşor să poţi să spui, *O, tata* (sau bunicul) *sau mama* (sau bunica), *bătrîni şi ei; au uitat.* Pentru că sînt unele lucruri, unele din lucrurile mai dure ale vieţii, pe care nu le uiţi, oricît de bătrîn ai fi. Să zicem un şanţ, o rîpă; cînd erai un băieţandru îl treceai pe o scîndură. Te întorci un om de treizeci şi cinci sau patru zeci de ani, cam căzut, cam cu tremuriciuri şi vezi că scîndura nu mai e; s-ar putea ca nici măcar să nu mai ţii minte c-a fost o scîndură dar cel puţin nu-ţi întinzi piciorul să păşeşti în vidul acela supus gravitaţiei peste care fusese aruncată pe vremuri o scîndură. Aşa era Tata atunci. Boon dăduse buzna dintr-un salt pe neaşteptate în birou şi aproape că-i răsturnase scaunul cu Tata cu tot, trăgînd de sertarul unde era pistolul, pînă cînd Tata reuşise să-i dea peste mînă sau să-i apuce mîna sau ce i-o fi făcut ca să-l oprească, pe urmă Boon se întorsese pe călcîie şi ieşise dintr un salt din birou, şi s-ar fi părut, ar fi fost evident, că Tata considera că asta fusese tot, că se terminase. Şi a terminat chiar şi înjurătura, asta din principiu, ca şi cum n-ar fi fost nici o grabă, trăgîndu-se cu scaun cu tot la loc în faţa biroului, şi văzînd monedele împrăştiate care acuma trebuiau să fie numărate iar de la capăt, şi pe urmă începuse să-l drăcuie pe Boon iarăşi, nici măcar în legătură cu pistolul ci pur şi simplu drăcuindu-l pe Boon pentru faptul că era Boon Hogganbeck, pînă cînd eu i-am spus cum se punea problema.

« S-a dus să încerce să-l împrumute pe-al lui John Powell », am spus.

https://biblioteca-digitala.ro

« Ce? » a spus Tata. Apoi a sărit şi el în sus, am sărit amîndoi, trecînd dintr-un salt prin încăpere şi apoi în hol şi prin hol spre locul din spatele grajdului unde John Powell şi Luster îi dădeau o mînă de ajutor lui Gabe, fierarul, să potcovească trei dintre cătîrii şi unul din caii atelajelor, Tata nici măcar nemai dîndu-şi răgaz să drăcuie acum, zbierînd doar « John ! Boon ! John ! Boon ! » la fiecare trei paşi.

Dar şi de data aceasta ajunsese prea tîrziu. Pentru că Boon îl avusese — ne avusese pe toţi. Pentru că pistolul lui John Powell nu era doar o problemă morală în grajduri, era şi o problemă sentimentală. Era un revolver calibru '41 cu ţeavă scurtă, vechi de-a dreptul dar încă în stare excelentă de funcţionare pentru că John îl menţinuse în starea aceasta încă de cînd îl cumpărase de la taică-său în ziua cînd împlinise douăzeci şi unu de ani. Numai că teoretic n-avea nici un pistol. Vreau să spun că oficial pistolul nu exista. Statutul oficial, instituit odată cu instituirea grajdului, spunea că singurul pistol în acest stabiliment trebuia să fie cel păstrat în sertarul cel mai de jos din dreapta al biroului, şi se presupunea ca într-o înţelegere între gentlemeni că nici un funcţionar sau salariat al firmei nu era posesorul vreunei arme de foc în intervalul de timp dintre sosirea la serviciu şi pînă la plecarea acasă, cu atît mai puţin să aducă o asemenea armă cu el la lucru. Totuşi — şi John ne explicase asta tuturor şi avea simpatia şi înţelegerea noastră reunite, un front unit şi inexpugnabil în faţa întregei lumi şi chiar în faţa Tatii însuşi dacă vreo criză de neimaginat s-ar fi ivit vreodată, ceea ce nici nu s-ar fi ivit dacă n-ar fi fost Boon Hogganbeck — spunîndu-ne (el, John) cum cîştigase banii reprezentînd preţul pistolului făcînd muncă suplimentară în timpul lui liber, în timpul care-i rămînea după ce-l ajuta pe taică-său la fermă, timp care-i rămînea lui să şi-l cheltuiască mîncînd sau dormind, pînă cînd în ziua cînd împlinise douăzeci şi unu de ani plătise ultima băncuţă în mîna lui taică-său şi primise pistolul; explicîndu-ne că pistolul acesta era simbolul viu al bărbăţiei lui, dovada de neşters că acum împlinise douăzeci şi unu de ani şi era bărbat; că nu avusese niciodată intenţia, că refuzase chiar să-şi închipuie o împrejurare în care vreodată să ajungă să-i apese pe trăgaci împotriva unei fiinţe omeneşti, doar că trebuia totuşi să-l aibe asupra lui; nu şi-ar fi lăsat pistolul acasă cînd ieşea după cum nu şi-ar fi lăsat bărbăţia în vreun dulap sau sertar aiurea cînd venea la lucru; ne spusese (şi noi îl crezusem) că dacă ar fi venit o dată o clipă în care ar fi fost obligat să aleagă între a-şi lăsa pistolul acasă sau a nu veni el însuşi la lucru, atunci n-ar fi existat decît o singură alegere posibilă pentru el.

Aşa că la început nevastă-sa îi cususe un buzunăraş solid exact pe mărimea pistolului în căptuşeala salopetei. Însă chiar şi John îşi dăduse seama de la început că nu era bine aşa. Nu că pistolul i-ar fi putut cădea în cine ştie ce moment cînd nu i-ar mai fi dat de urmă, ci pentru că forma armei se arăta prea limpede prin haină; se vedea că nu putea să fie altceva decît un pistol. Limpede nu pentru noi: noi toţi ştiam că era un pistol acolo, de la Mr Ballott, albul, şeful de tură, şi Boon, ajutorul lui (a cărui îndatorire era serviciul de noapte, aşa că la ora aceasta ar fi trebuit să fie acasă în pat), şi continuînd cu toţi căruţaşii şi comisionarii negri, şi pînă la ultimul şi cel mai de rînd rîndaş şi chiar pînă la mine, care strîngeam doar facturile acumulate sîmbăta şi răspundeam la telefon. Continuînd chiar cu bătrînul Dan Grinnup, un bărbat murdar, cu barba pătată de tutun, care nu era niciodată chiar pe de-a-ntregul beat, care n-avea nici un fel de situaţie oficială în grajduri, în parte din cauza whiskey-ului poate dar mai ales din cauza numelui lui care nici nu era Grinnup ci Grenier: unul dintre cele mai vechi nume din regiune pînă cînd familia căzuse în ruină — Louis Grenier, hughenotul, care trecuse munţii dinspre Virginia şi Carolina după Revoluţie şi venise în Mississippi prin o

https://biblioteca-digitala.ro

mie şapte sute nouăzeci şi ceva şi se stabilise la Jefferson şi-i dăduse chiar numele — care (bătrînul Dan) nu locuia nicăieri (şi n-avea nici familie decît un idiot, nepot sau văr sau nu ştiu exact ce, mai hălăduind încă într-un cort prin jungla de pe lîngă fluviu dincolo de Cotul Francezului care pe vremuri făcuse parte din plantaţia Grenier) pînă cînd (el, bătrînul Dan) îşi făcea deodată apariţia, niciodată prea beat ca să nu poată mîna, la grajd tocmai la vreme ca să ducă trăsura la gară să aştepte trenurile de 9,30 p.m. şi 4,12 a.m. şi să-i ducă pe călători la hotel, sau de serviciu toată noaptea uneori cînd erau baluri sau concerte sau spectacole de teatru în sala operei (uneori, în cîte un acces înrăit şi plin de resentimente de beţie, spunea că odinioară familia Grenier condusese lumea bună din Yoknapatawpha; acuma familia Grenier le conducea trăsura), păstrîndu-şi slujba, spuneau unii, pentru că prima soţie a lui Mr. Ballott fusese fiica lui, deşi noi de la grajduri credeam cu toţii că din cauză că pe vremea cînd Tata era doar un băieţandru ieşea la vînătoare de vulpi dincolo de Cotul Francezului cu tatăl bătrînului Dan.

Limpede (pistolul) nu numai pentru noi ci şi pentru Tata. Pentru că şi Tata ştia despre el. Trebuia să ştie ; stabilimentul nostru era prea mic, legăturile dintre noi toţi de acolo prea complicate, prea strînse. Aşa că problema morală a Tatii era exact aceeaşi ca şi cea a lui John Powell, şi amîndoi ştiau asta şi o tratau aşa cum doi gentlemeni trebuie şi pot să trateze o asemenea problemă în relaţiile lor reciproce : dacă Tata ar fi fost vreodată silit să recunoască faptul că pistolul era acolo, ar fi trebuit să-i spună lui John fie să-l lase acasă a doua zi, fie să nu mai vină el la lucru. Şi John ştia asta şi, fiind şi el un gentlemen, n-ar fi fost el însuşi niciodată cel care să-l silească pe Tata să recunoască existenţa pistolului. Astfel că în loc să aleagă căptuşeala salopetei, nevasta lui John a cusut buzunarul chiar la subţioara stîngă a flanelei, invizibil (sau în orice caz neevident) cînd John purta flaneaua sau cînd, fiind cald (ca acum) flaneaua sta atîrnată de cuierul personal al lui John în camera unde se ţineau harnaşamentele. Aceasta era situaţia pistolului cînd Boon, care era plătit ca să fie — şi care într-un sens îşi dăduse cuvîntul că avea să fie — acasă în pat la ora aceasta în loc să caşte gura prin Piaţă, unde să fie vulnerabil tocmai la ceea ce îl şi făcuse să dea buzna înapoi la grajduri, venise ţopăind ca o furtună pe uşa biroului acum un moment şi făcuse ca atît Tata cît şi John Powell să devină nişte mincinoşi.

Numai că Tata ajunsese şi acuma prea tîrziu. Boon îl trăsese pe sfoară — ne trăsese pe sfoară. Pentru că Boon ştia şi el despre cuierul acela din camera harnaşamentelor. Şi era şi deştept, destul de deştept ca să nu se întoarcă prin hol ca să trebuiască să treacă prin faţa biroului; cînd noi ajunsesem pe maidanul din spate John şi Luster şi Gabe (şi cei trei catîri şi calul) căscau încă ochii la poarta încă legănîndu-se în ţîţîni prin care Boon tocmai dispăruse, ţinînd pistolul în mînă. John şi cu Tata au stat să se uite aşa, fix unul la altul cam vreo zece secunde în vreme ce toată construcţia de *entendre-de-noblesse* dintre ei se năruia într-un nor de praf. Deşi o *noblesse*, şi încă *oblige* tot mai rămăsese.

« Era ăla al meu », a spus John.

« Da », a spus Tata. « L-a văzut pe Ludus în Piaţă ».

« Îl prind eu », a spus John. « Şi i-l iau eu din mînă. Spune numai dumneata o vorbă. »

« Prindeţi-l pe Ludus, careva », a spus Gabe. Deşi scund, era un bărbat grozav de solid, mai solid decît Boon, cu un picior schilodit într-un fel de-ţi făcea frică, de la un accident mai demult în meseria lui ; era în stare să apuce piciorul din spate al unui cal sau catîr şi să-l strîngă sub genunchiul acela schilodit şi (dacă avea şi ceva — un stîlp — orice — de care să se ţină) calul sau catîrul putea să

https://biblioteca-digitala.ro

se zbată dar să facă altceva nu: nici să-și scoată piciorul nici să se poată echilibra deajuns ca să-l pocnească cu celălalt. « Mă, Luster, sai și prinde-l »

« Nu-i nevoie să fugă nimeni după Ludus », a spus John. « Ludus e mai în siguranță ca noi toți. L-am mai văzut eu pe Boon Hogganbeck » — n-a spus Mister Boon și știa că Tata îl auzise: era un lucru pe care n-ar fi scăpat niciodată prilejul să-l facă în prezența unui alb pe care-l considera egalul său, pentru că John era un gentleman. Dar și Tata era o autoritate competentă în ce privește acea *noblesse*: pistolul era lucrul de neiertat, și Tata știa asta — « trăgînd cu pușca pînă acuma. Spune numai dumneata o vorbă, Mr. Maury. »

« Nu », a spus Tata. « Tu fugi în birou și telefonează-i lui Mr. Hampton. » (Tocmai. Tot un Hampton era șerif și pe atunci). « Spune-i că am zis eu să pună mîna pe Mr. Boon cît de repede poate. » Tata s-a îndreptat spre portiță.

« Tu du-te cu dumnealui », i-a spus Gabe lui Luster. « S-ar putea să aibă nevoie de cineva să alerge. Și prinde portița aia în zăvor. »

Așa că noi trei am luat-o pe alee către Piață, eu tropăind de-a binelea ca să țin pasul cu ei, nu atît de mult încercînd să-l ajung pe Boon cît să pot rămîne între Boon și pistol și John Powell. Pentru că, așa cum spusese John însuși, nimeni n-avea nici o nevoie să-și bată capul pentru Ludus. Pentru că știam cu toții cum se pricepea Boon să tragă, și dacă ar fi fost vorba ca Boon să-l împuște pe Ludus, Ludus însuși era în siguranță. Fusese și el (Ludus) unul dintre vizitii noștri pînă marțea trecută dimineață. Uite ce se întîmplase, așa cum se putuseră reconstitui faptele de la Boon și Mr. Ballott și John Powell, și puțin chiar și de la Ludus. Cu o săptămînă sau două mai înainte, Ludus își găsise o fată nouă, fiica (sau nevasta; nu știam nici noi bine) unui arendaș de la o fermă la vreo șase mile de oraș. Luni seară, cînd Boon se prezentase la lucru să-l înlocuiască pe Mr. Ballott pentru tura de noapte, toate atelajele și căruțele și căruțașii se întorseseră la grajd cu excepția lui Ludus. Mr Ballott îi spusese lui Boon să-i telefoneze cînd avea să apară și Ludus, și se dusese acasă. Aceasta fusese versiunea lui Mr. Ballott. Aceasta fusese și versiunea lui Boon, coroborată în parte și de John Powell (Tata însuși plecase acasă ceva mai înainte): și Mr. Ballott de abea apucase să iasă pe ușa din față cînd Ludus intrase pe ușa din spate, pe jos însă. Ludus îi spusese lui Boon că i se slăbise cauciucul la una din roți și se oprise acasă la noi și vorbise cu Tata, care-i spusese să tragă căruța în iazul de pe pajiște așa ca lemnul de la roată să se umfle să prindă iar cauciucul, și să bage catîrii în curtea noastră și să le dea de mîncare și să se întoarcă a doua zi dimineața să-i ia. Ceea ce te-ai fi putut aștepta ca chiar și Boon să creadă, lucru pe care John Powell nu l-a crezut însă nici un moment, întru cît oricine îi cunoștea pe oricare dintre cei despre care era vorba ar fi știut că, oricare ar fi fost ordinele pe care le-ar fi dat în ce privește căruța peste noapte, Tata l-ar fi trimis pe Ludus să ducă atelajul la boxele lor în grajduri unde puteau să fie țesălați și hrăniți cum trebuie. Însă Boon spusese că așa i se spusese și lui, și din cauza asta, spunea el, nu-l mai deranjase pe Mr. Ballott de la masă ca să-l anunțe, din moment ce Tata știa unde erau catîrii și căruța, Tata și nu Mr. Ballott fiind proprietarul lor.

Acum iată-l și pe John Powell povestind: dar fără nici o tragere de inimă; probabil că nici nu s-ar fi învoit să spună nimic dacă Boon n-ar fi făcut din tăcerea lui (a lui John) în legătură cu adevărul adevărat o problemă morală mai importantă decît loialitatea lui față de cei de o rasă cu el. Odată ce-l văzuse pe Ludus intrînd cu mîna goală pe ușa din spate a grajdurilor în clipa care coincidea cu prima clipă după plecarea lui Mr. Ballott pe ușa din față, lăsîndu-l doar pe Boon să vadă acolo de treburi, John nici măcar nu și-a mai bătut capul să asculte povestea pe care ar fi avut s-o spună Ludus. El a traversat pur și simplu holul și curtea din spate și apoi a ieșit pe alee și tot așa pînă la capătul aleii și sta alături de căruță

https://biblioteca-digitala.ro

atunci cînd Ludus se întorsese şi el. Acum căruţa conţinea un sac de făină, o garniţă de un galon cu ulei şi (spunea John) o pungă de cinci cenţi cu bomboane de mentă. Cam aşa se petrecuseră lucrurile, pentru că chiar dacă cuvîntul lui John cu privire la oricare dintre cai sau catîri în interiorul grajdurilor era lege, de necălcat, chiar mai presus de Boon, pînă la Mr Ballott şi Tata însuşi, afară, acolo în ţara nimănui el nu era decît tot un salariat la grajdurile lui Maury Priest şi şi el şi Ludus, amîndoi, ştiau asta. Poate că Ludus chiar i-a amintit asta, deşi mă cam îndoiesc. Pentru că tot ce avea nevoie Ludus să spună era ceva cam în genul acesta: « Dac-ajunge vorba la Maury Priest cum c-am prumutat căruţa şi catîrii ăştia astă noapte, s-ar putea s-ajungă cam aceeaşi vorbă tot la el despre ce-i cusut în flaneaua asta pe care o ai pe dumneata. »

Şi nu cred c-a spus asta nici măcar pentru că şi el şi John ştiau amîndoi cum se pune problema, tot aşa cum amîndoi ştiau că dacă Ludus l-ar fi aşteptat pe John să-i comunice Tatii ceea ce Ludus numea « prumutarea » căruţei şi catîrilor, Tata n-ar fi aflat niciodată, şi dacă John ar fi aşteptat ca Ludus (sau oricare alt negru de la grajduri, sau de fapt din Jefferson) să-i spună Tatii despre pistol, Tata n-ar fi ştiut niciodată nimic nici despre asta. Aşa că probabil că Ludus n-a spus absolut nimic, şi John a spus doar, « Foarte bine. Dar dacă catîrii ăştia nu-s la locul lor în boxe, fără o picătură de sudoare sau o urmă de bici pe ei şi nici măcar somnoroşi, cu o oră în cap înainte ca Mr. Ballott s-ajungă aici mîine dimineaţă » (vezi cum amîndoi îl scoseseră complet pe Boon din toată combinaţia: nici Ludus care să spună, « Mr. Boon ştie că catîrii ăştia n-au să fie în grajd în noaptea asta; nu-i el şeful pînă cînd se întoarce Mr. Ballott dimineaţă? » nici John să spună, « Oricare ar fi ăla care-ar crede povestea cu care ai venit aici în seara asta în locul catîrilor, nu-i bun să fie şef peste nimic. Şi nici măcar nu sînt convins că ăsta care-ar crede se numeşte măcar Boon Hogganbeck ») « Mr. Maury are să afle nu numai unde n-au fost căruţa şi catîrii ăştia peste noapte, da' are să ştie şi unde au fost. »

Însă John n-a spus asta. Ceea ce e sigur e că, deşi catîrii lui Ludus se întorseseră în boxele lor cu un ceas plin înainte de a se fi făcut ziuă, un sfert de oră după ce Mr. Ballott ajunsese la grajduri la şase în dimineaţa următoare, îl chemase pe Ludus şi-i spusese că e concediat. « Da Mr Boon a ştiut că catîrii mei, unde sînt », a spus Ludus. « Chiar el m-a trimis să-i aduc un urcior de whiskey. I l-am adus la patru azi dimineaţă ».

« Eu nu te-am trimis nicăieri », a spus Boon. « Cînd a venit aseară cu povestea aia deochiată cum că catîrii ar fi în curtea lui Mr. Maury, eu nici n-am stat să-l ascult. Nici nu m-am mai ostenit să-l mai întreb unde era cu adevărat căruţa, ca să nu mai vorbim că ce-l treceau chiar aşa toate năduşelile ca să aibe neapărat o căruţă şi nişte catîri peste noapte. Tot ce i-am spus a fost că, înainte de a aduce căruţa înapoi dimineaţa să facă bunătatea să treacă pe la al de Mack Winbush şi să-mi aducă un galon de whiskey de-al lu Moş Cal Bookwright. I-am dădut şi bani — doi dolari. »

« Şi ţi-am adus whiskeyu », a spus Ludus. « Nici nu ştiu ce-ai făcut cu el. »

« Mi-ai adus o juma' de urcior de-arsură de maţe, mai mult leşie şi piper roşu », a spus Boon. « Eu nu ştiu ce-o să-ţi facă Mr. Maury că i-ai ţinut catîrii pe afară toată noaptea da asta n-o să fie nici de departe pe lîngă ce-o să-ţi facă Calvin Bookwright cînd o să-i arăt whiskeyu ăsta şi-o să-i spui că tu zici că el l-a făcut. »

« Mr. Winbush stă la opt mile bune de oraş », a spus Ludus. « S-ar fi făcut de miezu nopţii pîn-aş fi apucat eu să mă-ntorc să — » şi aici s-a oprit.

« Aha, d-asta ai avut tu nevoie de căruţă », spunea Boon. « Ţi-ai găsit şi tu un' s-o-ntinzi pisiceşte mai departe de Jefferson şi-acuma a trebuit să răscoleşti

https://biblioteca-digitala.ro

pîn toată regiunea ca să găseşti o altă fereastră din dos pe care să te furişezi iar înăuntru. N-ai decît, acuma o să tot ai vreme de-al de astea ; chestia e numai c-o să trebuiască s-o iei pe picioare — »

« Mi-ai zis că-un urcior de whiskey », spunea Ludus mohorît. « Şi ţi-am adus urcioru ».

« Nu era plin nici pe jumătate », spunea Boon. Apoi către Mr. Ballott : «Păi ce, nu mai aveţi nevoie nici să-i mai dădeţi leafa pe-o săptămînă acuma ». (Leafa pe-o săptămînă a căruţaşilor era de doi dolari, lucrurile astea s-au petrecut în 1905, ţine minte). « Atîta îmi datorează mie pentru whiskeyu ăla. Ce mai staţi ? să vină Mr. Maury să-l dea mnealui afară ? »

Deşi dacă Mr. Ballott (şi Tata) ar fi vrut cu adevărat să-l dea afară pe Ludus de-a binelea, atunci i-ar fi dat leafa pe o săptămînă. Chiar faptul că n-au făcut-o arăta (şi Ludus ştia asta) că i se reţinuse doar leafa pe o săptămînă (cu vacanţă pe deasupra) pentru că reţinuse un atelaj o noapte întreagă fără să fi avut permisiune pentru aceasta ; lunea următoare dimineaţa Ludus avea să se prezinte odată cu ceilalţi căruţaşi la ora obişnuită şi John Powell avea să aibă pregătit atelajul lui aşteptîndu-l ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Numai că Soarta — Gura lumii — zvonurile găsiseră cu cale să se amestece aici.

Aşa că Tata, Luster şi cu mine ne grăbeam pe alee înspre Piaţă, eu tropăind după ei acum, şi tot prea tîrziu. Nici n-ajunsesem la capul aleii cînd am auzit împuşcăturile, toate cinci : UOU UOU UOU UOU UOU chiar aşa : şi pe urmă ajunsesem în Piaţă şi (nu era departe : chiar la colţ în faţa magazinului de fierărie al verişorului Isaac McCaslin) am şi văzut ce era. Erau acolo o mulţime ; Boon chiar că-şi alesese ziua să aibe martori ; prima duminică din lună erau zile de tîrg chiar de pe atunci, chiar şi în mai cînd ai fi zis că oamenii sînt ocupaţi pînă peste cap să-şi lucreze pămîntul. Dar asta nu în districtul Yoknapatawpha. Erau cu toţii acolo : şi albi şi negri : un ghem de oameni în mijlocul căruia Mr. Hampton (bunicul actualului Little Hub care-i şerif acum, sau are să fie iarăşi la anul) şi doi sau trei gură cască care se luptau să-l ţină pe Boon, şi un alt ghem de oameni în care un adjunct de şerif îl ţinea pe Ludus la vreo şapte opt metri mai încolo încă în atitudinea împietrită a unuia care aleargă sau împietrit în atitudinea unuia care aleargă sau în atitudinea unei alergări împietrite, oricum s-ar fi zicînd mai bine, şi un alt ghem de oameni în faţa vitrinei prăvăliei vărului Ike pe care unul din gloanţele lui Boon (nu s-a aflat niciodată unde-au ajuns celelalte patru) o spărsese după ce zgîriase fundul unei fete negrese care sta acuma întinsă pe trotuar ţipînd pînă cînd vărul Ike însuşi a ţîşnit ca o furtună din prăvălie şi i-a acoperit vocea cu vocea lui, vociferînd turbat la Boon nu pentru că-i spărsese vitrina, ci (vărul Ike era tînăr la vremea aceea dar încă de pe atunci era unul din cei mai buni vînători din această regiune) pentru că nu fusese în stare să atingă cu cinci gloanţe un obiect doar la douăzeci de picioare distanţă.

Şi toate au continuat la fel de repede. Cabinetul doctorului Peabody era chiar peste drum, deasupra băcăniei lui Christian ; cu Mr. Hampton cu pistolul lui John Powell deschizînd drumul, Luster şi un alt negru purtînd-o pe fată, încă ţipînd şi sîngerînd ca un porc înjunghiat, în sus pe scări, Tata urmînd cu Boon, apoi eu şi adjunctul cu Ludus, şi încă toţi cîţi se mai puteau îngrămădi pe scară pînă cînd Mr. Hampton s-a oprit şi s-a întors şi a ţipat la ei. Biroul judecătorului Stevens era la capătul coridorului după cabinetul doctorului Peabody ; sta în capul scărilor pe cînd urcam noi. Aşa că noi — vreau să spun Tata şi cu mine şi cu Boon şi Ludus şi adjunctul — am intrat acolo să-l aşteptăm pe Mr. Hampton să vină din cabinetul doctorului Peabody. N-a durat mult.

https://biblioteca-digitala.ro

« Nu-i nimic », a spus Mr Hampton. « De-abea a zgîriat-o. Să-i cumperi o rochie nouă » (n-avea nimic pe dedesupt) « şi o pungă de bomboane şi dă-i şi lui taică-său zece dolari şi-ai aranjat chestia între ea şi Boon. Nu ştiu încă sigur ce poate să aranjeze chestia între el şi mine. » Un timp a stat aşa gîfîind la Boon: era un bărbat solid, cu nişte ochi mici aspri cenuşii, de fapt era tot atît de solid cît şi Boon, deşi nu la fel de înalt. « Aşa », i-a spus lui Boon.

« M-a insultat », a spus Boon. « I-a spus lu Băiatu Thomas că-s un fiu de căţea cu dosu strîmt. »

Acum Mr. Hampton l-a privit pe Ludus. « Aşa », a spus.

« N-am spus deloc c-ar fi cu dosu strîmt », a spus Ludus. « Am spus că-i cap sec.»

« Ce? » a spus Boon.

« Asta-i mai rău », a spus Judecătorul Stevens.

« Sigur că-i mai rău », a spus Boon, a strigat. « Nu vedeţi? Şi eu nici n-am alegerea. Eu, un alb trebuie să stau aici şi să-l las pe un nenorocit de negru care nu se pricepe nici să mîne catîrii sau să-mi critice partea mea personală din spate, sau să declare în faţa a cinci martori publici că sînt un om fără minte. Nu vedeţi? Că nici nu poţi să-ţi mai iei cuvintele înapoi, nici unu. Nici măcar nu mai poţi îndrepta ce-ai spus, că nici n-ai cum îndrepta nici una din astea pe care le-ai spus. » Acum aproape că plîngea, faţa lui mare, urîtă, greoaie, aspră ca lemnul de nuc, dură ca lemnul de nuc, contorsionată şi boţită ca a unui copil. « Că chiar dac-aş putea să reuşesc să pun mîna pe vreun pistol de undeva să-l împuşc pe Băiatu Thomas, mai mult ca sigur că n-am să-l nimeresc nici pe el. »

Tata s-a ridicat atunci, brusc, repede. Fusese singurul care se aşezase pe scaun; chiar şi Judecătorul Stevens se oprise cu picioarele desfăcute pe covoraşul din faţa căminului rece acum, cu mîinile petrecute pe sub pulpanele jachetei ca şi cum ar fi fost iarnă şi focul ar fi fost aprins în cămin. « Eu trebuie să mă întorc la lucru », a spus Tata. « Cum se spune în zicătoarea aceea veche despre ăia care stau cu mîinile în sîn? » A spus, fără să se adrezese în mod special nimănui. « Cer ca amîndoi, Boon şi cu băiatul acesta, să se lege printr-un zapis că au să respecte pacea între ei: să spunem, pe cîte o sută de dolari fiecare din ei; scriu eu contractul. Numai că vreau două contracte reciproce, depinzînd unul de altul. Vreau două contracte, care amîndouă ar urma să-şi piardă valabilitatea, simultan, în aceeaşi clipă în care vreunul din ei face un lucru pe care — pe care eu — »

« Pe care dumneata să-l consideri că nu se cuvine să fie făcut », a spus Judecătorul Stevens.

« Îţi mulţumesc », a spus Tata. « — în aceeaşi clipă în care oricare dintre ei doi încalcă pacea dintre ei. Nu ştiu dacă aşa ceva e legal sau nu. »

« Nici eu nu ştiu», a spus Judecătorul Stevens. « Putem încerca. Dacă un asemenea contract nu-i legal, ar trebui să fie.»

« Îţi mulţumesc», a spus Tata. Ne-am îndreptat — Tata şi cu mine şi cu Boon — către uşă.

« Eu aş putea să mă întorc înapoi de pe acuma, să nu mai aştept să se facă luni», a spus Ludus. « Dac-aveţi treabă cu mine.»

« Nu», a spus Tata. Am coborît — Tata şi cu mine şi cu Boon — scările, am ieşit în stradă. Era încă prima duminică şi zi de tîrg, dar lucrurile se terminaseră — acum — adică, pînă cînd altcineva numit Boon Hogganbeck avea să pună mîna pe un alt pistol. Ne-am întors pe stradă către grajduri, Tata şi cu mine şi cu Boon; el a spus atunci ceva peste capul meu către ceafa Tatii:

« Un dolar pe săptămînă pînă se fac două sute de dolari asta face patruzeci şi opt de săptămîni. Vitrina aia a lui Ike mai face şi ea zece sau cincisprezece, cred, pe lîngă fata aia care s-a băgat şi ea între noi. Să zicem doi ani şi trei luni. Am

https://biblioteca-digitala.ro

vreo patruzeci de dolari bani peşin. Dacă ţi i-aş da pe ăştia matale ca un aconto în bani peşin, parcă tot nu-mi vine să cred că m-ai lăsa pe mine cu Ludus şi cu Băiatu Thomas într-una din boxele alea goale şi să încui uşa numai zece minute. Sau da?»

«Nu», a spus Tata.

II

Asta a fost sîmbătă. Ludus s-a întors la lucru luni dimineaţă. Vinerea următoare bunicul meu — celălalt, tatăl Mamei, tatăl străbunicului tău — a murit la Bay St Louis.

În realitate Boon nu ne aparţinea nouă. Vreau să spun, nu numai nouă, familiei Priest. Sau mai de grabă vreau să spun familiilor McCaslin şi Edmonds, din care noi Priest-ii sîntem ceea ce s-ar putea numi o ramură cadetă. Boon avea trei stăpîni: nu numai pe noi, reprezentaţi de Bunicul şi de Tata şi de vărul Ike McCaslin şi de celălalt văr al nostru, Zachary Edmonds, al cărui tată, McCaslin Edmonds, fusese cel în favoarea căruia vărul Ike renunţase la plantaţia McCaslin-ilor în ziua cînd împlinise douăzeci şi unu de ani, — el nu ne aparţinea numai nouă ci şi maiorului de Spain şi generalului Compson pînă cînd murise. Boon era o corporaţie, o societate pe acţiuni în care noi trei — al de McCaslin, De Spain şi generalul Compson — aveam părţi de responsabilitate reciproc egale dar complet nedefinite, una şi singura dintre regulile de funcţionare ale corporaţiei fiind că oricare dintre ei s-ar fi nimerit să fie mai aproape în momentele de criză să sară neîntîrziat în breşa pe care Boon ar fi creat-o sau deschis-o sau în care el însuşi ar fi fost împins de data aceasta; el (Boon) era o asociaţie pe bază de bunăvoinţă reciprocă de protecţie şi beneficii, în care beneficiile erau exclusiv ale lui Boon şi reciprocitatea şi bunăvoinţa şi protecţia exclusiv ale noastre.

Bunica lui fusese fiica unuia dintre indienii Chickasaw ai bătrînului Issetibbeha, şi care se măritase cu un alb, neguţător de whiskey; uneori, depinzînd şi de adîncimea paharelor, Boon se declara a fi cel puţin pe nouăzeci şi nouă sutimi un Chickasaw şi de fapt un descendent direct din spiţa regală a bătrînului Issetibbeha însuşi; după aceea se declara dispus să se bată cu oricine ar fi îndrăsnit să facă măcar vreo aluzie că el ar fi avut o singură picătură de sînge indian în vine.

Era un om dur, credincios, curajos şi pe care nu te-ai fi putut bizui în absolut nici o împrejurare; era înalt de peste doi metri şi cîntărea două sute şi patruzeci de pfunzi şi avea mentalitatea unui copil; de peste un an de zile Tata începuse să spună că de la o clipă la alta eu aş fi putut fi considerat că l-am întrecut.

De fapt, deşi era un rezultat biologic perfect normal, alcătuit din trup şi din sînge (după cum atestau şi momentele iscîndu-se din paharele înghiţite cînd era nu numai gata şi dispus dar chiar şi foarte dornic să se bată cu orice bărbat sau bărbaţi fie pentru sau împotriva, aceasta depinzînd de felul în care-l influenţa băutura, dreptului său de descendenţă) şi deci trebuie să se fi aflat undeva în cursul acestor primi nouă sau zece sau unsprezece ani, era ca şi cum Boon ar fi fost creat pe de-a-ntregul de la început de nouă sau de zece sau de unsprezece ani, de către cele trei neamuri ale noastre, McCaslin-De Spain-Compson, ca o soluţie a unei dileme într-o bună zi la tabăra de vînătoare a maiorului de Spain.

Întocmai, aceeaşi tabără pe care tu probabil că ai să continui s-o numeşti campamentul lui McCaslin cîţiva ani încă după ce vărul tău Ike se va fi dus dintre noi, tot aşa cum noi — cei dinaintea ta — au continuat să-i spună canpamentul lui De Spain ani de zile după ce maiorul de Spain nu mai era. Dar pe vremea bătrînilor mei, cînd maiorul de Spain a cumpărat sau a luat cu împrumut sau a închiriat pămîntul (oricare va fi fost procedeul prin care oamenii reuşeau pe vremea aceea să

https://biblioteca-digitala.ro

dobîndească titluri valabile de proprietate în Mississippi între 1865 şi '70) şi a construit conacul şi grajdurile şi toate acareturile, erau pămînturile lui; ale lui care îşi alegea oamenii pe care-i considera demni să vîneze vînatul pe care el îl decreta demn să fie vînat, şi care în sensul acesta nu numai că era proprietarul celor care-l vînau ci şi al locului unde-l vînau şi chiar a ceea ce vînau: urşii şi cerbii, şi vulpile şi panterele care bîntuiau pe acolo pe atunci, la mai puţin de douăzeci de mile de Jefferson — cele patru sau cinci petece de junglă de pe lîngă Fluviu care făcuseră parte din visul imens, regesc, al bătrînului Thomas Sutpen care pînă la urmă nu numai că de la sine căzuse în ruină ci-l împinsese în ruină şi pe Sutpen, şi care în zilele acelea constituia un fel de portal dinspre soare răsare către pustietăţile aproape virgine de mlaştini şi junglă întinzîndu-se înspre apus de la coline spre oraşele şi plantaţiile de-a lungul Mississippi-ului.

Pe vremea aceea erau doar douăzeci de mile; părinţii noştri puteau să plece din Jefferson la miezul nopţii în trăsuri şi căruţe (călare dura şi mai puţin) la cincisprezece noiembrie şi ajungeai la bîrlogurile cerbilor sau ale urşilor în zori. Chiar în 1905 pustietăţile se retrăseseră doar cu încă douăzeci de mile; căruţele în care se încărcau puştile şi mîncarea şi corturile trebuiau doar să plece la apusul soarelui; şi acum o companie de cherestea din nord construise o cale ferată îngustă pentru transportul buştenilor, legată de linia ferată principală, trecînd la mai puţin de o milă de campamentul cel nou al maiorului de Spain, şi cu o haltă specială unde să poată coborî maiorul de Spain şi oaspeţii lui, ca să se îmbarce în căruţele sosite din ajun. Cu toate că, cam prin 1925, puteam să vedem că era condamnat totul. Maiorul de Spain şi ceilalţi din grupul cel vechi, în afară de văru-tău Ike şi de Boon, se duseseră şi ei acum şi (era acum un drum cu pietriş de la Jefferson pînă la halta făcută pentru De Spain) urmaşii lor îşi opreau motoarele automobilelor în sunetul topoarelor şi al ferăstraielor prin locuri unde cu un an înainte nu se auzise decît lătratul cîinilor de vînătoare. Pentru că Manfred de Spain era bancher, nu vînător ca taică-său, tranzacţiona contracte de închiriere, pămînturi, cherestea, şi prin 1940 (acum era campamentul lui McCaslin) încărcau — încărcam — totul în camioane cu remorcă şi străbăteam două sute de mile pe şosele asfaltate ca să mai găsim un pustiu destul de mare să ne plantăm acolo corturile; deşi prin 1980 automobilul are să fie tot atît de demodat pentru ca să mai încerci să găseşti locuri sălbatice cu el cît au să fie de demodate — din cauza automobilului — locurile sălbatice pe care le-ar mai putea căuta. Dar poate că oamenii de pe atunci — voi — o să găsiţi locuri din astea sălbatice şi pustii pe partea din spate a lui Marte sau a lunii, şi poate chiar şi cu urşi şi cerbi să se foiască pe acolo.

Însă pe atunci, cînd Boon s-a materializat la campament într-o zi, înarmat pînă în dinţi ca o panoplie şi deja de zece sau de unsprezece sau de doisprezece ani, nu erau decît două zeci de mile pe care maiorul de Spain şi generalul Compson şi McCaslin Edmonds şi Walter Ewell şi bătrînul Bob Legate şi ceilalţi vreo jumătate de duzină care participau la aşa ceva să trebuiască să le străbată. Însă generalul Compson, deşi comandase trupele nu chiar fără succes în calitate de colonel la Shiloh, şi iarăşi nu chiar fără succes ca general de brigadă în timpul retragerii lui Johnston spre Atlanta, nu se prea pricepea la mişcările pe teren, la topografie, şi se rătăcea cu promptitudine la zece minute după ce plecau din campament (catîrul pe care prefera să călărească el l-ar fi adus înapoi oricînd dar, el fiind nu numai un general confirmat în armata confederată ci şi un Compson, refuza să accepte sfaturi sau îndreptări de la un catîr), aşa că îndată ce ultimul vînător se reîntorcea de la bătaia de dimineaţă, toţi făceau cu rîndul suflînd dintr-un corn pînă cînd sosea în sfîrşit şi generalul Compson. Ceea ce era într-un fel satisfăcător, sau oricum servea la ceva, pînă cînd pe generalul Compson începu să-l lase şi auzul. Pînă cînd într-o

https://biblioteca-digitala.ro

după amiază Walter Ewell şi Sam Fathers, care era jumătate negru şi jumătate indian Chickasaw, au trebuit să plece pe urmele lui şi să stea în pădure toată noaptea cu el, punîndu-l pe maiorul de Spain în faţa alternativei sau de a-i interzice să-şi mai părăsească cortul sau de a-l exclude din clubul de vînătoare, cînd iată, a apărut Boon Hogganbeck, de pe atunci un adevărat uriaş, chiar la vîrsta de zece sau unsprezece ani mai înalt decît generalul Compson a cărui infirmieră a devenit — un boblete despre care n-ai fi spus că are ceva în spinare sau că ştie ceva afară poate de cum îl cheamă; nici măcar vărul Ike nu ştie sigur dacă McCaslin Edmonds sau maiorul de Spain a fost cel care a dat primul peste Boon acolo unde cine-o fi fost fiinţa care l-a născut îl lăsase de capul lui. Tot ce mai ştie — îşi mai aminteşte — Ike e că Boon era la faţa locului, un băieţandru de vreo doisprezece ani, la ferma bătrînului Carothers McCaslin, unde McCaslin Edmonds îl creştea pe Ike ca şi cum i-ar fi fost tată şi care pe loc şi fără să se întrerupă l-a luat pe lîngă el şi pe Boon ca şi cum ar fi fost şi tatăl lui Boon, deşi la vremea aceea McCaslin Edmonds el însuşi n-avea decît treizeci de ani.

Oricum, imediat ce maiorul de Spain şi-a dat seama că va trebui fie să-l excludă pe generalul Compson din club, ceea ce ar fi fost greu, fie să-i interzică să mai părăsească tabăra de vînătoare, ceea ce ar fi fost imposibil, şi deci că va trebui să-l echipeze pe generalul Compson cu ceva de genul unui Boon Hogganbeck, şi-a şi făcut apariţia Boon Hogganbeck însuşi, creat fie de McCaslin Edmonds fie de ei amîndoi — Edmonds şi De Spain însuşi — într-o încleştare simultană. Ike îşi mai amintea de asta: încărcarea păturilor şi puştilor şi proviziilor în căruţă în ziua de paisprezece noiembrie, cu Jim al lui Tennie (bunicul lui Bobo Beauchamp despre care ai să auzi imediat mai multe) şi Sam Fathers şi Boon (el, Ike, n-avea decît cinci sau şase ani pe atunci; trebuiau să mai treacă încă patru sau cinci ani pînă să împlinească zece ani şi deci să fie şi el unul dintre participanţi) şi McCaslin însuşi plecat înainte călare, spre tabăra de vînătoare de unde în fiecare dimineaţă Boon avea să-l urmărească pe generalul Compson călare pe un alt catîr, pînă cînd, probabil folosind forţa brută, căci chiar de la doisprezece ani era mai puternic decît cel pe care-l avea în grijă, Boon avea să-l împingă în direcţia cea bună ca să poată ajunge îndărăt la tabără înainte de a se întuneca.

Astfel generalul Compson a făcut din Boon un om al pădurii împotriva voinţei lui, cum s-ar spune, pur şi simplu în legitimă apărare. Însă nici chiar faptul că mînca la aceeaşi masă, bătea aceeaşi pădure, dormea afară sub acelaşi cer ploios cu Walter Ewell n-a reuşit să facă din el un ţintaş bun; una din glumele favorite din tabără era cea cu Boon la vînătoare povestită de Walter Ewell: cum îl lăsase pe Boon într-un loc bun de pîndă (bătrînul general Compson se dusese să-şi întîlnească strămoşii în sfîrşit — sau spre orice loc care ar fi fost bivuacul unde bătrînii soldaţi ai războiului, fie ei în uniforme albastre sau cenuşii, se străduiseră din răsputeri să se îndrepte pentru că poţi să-ţi închipui că nici un alt loc nu le-ar fi convenit să se oprească definitiv — şi acum Boon era şi el un vînător în toate drepturile, ca oricare dintre ceilalţi) şi cum a auzit cîinii şi a calculat că cerbul avea să treacă pe la locul unde se afla Boon, şi cum a auzit apoi cele cinci focuri din puşca rablagită a lui Boon (generalul Compson i-o lăsase moştenire; nu fusese în stare perfectă de funcţionare nici pe vremea cînd o stăpînise Compson şi Walter spunea că lucrul de mirare era că puşca asta fusese în stare să slobozească măcar două gloanţe fără să se blocheze, cu atît mai puţin cinci) şi pe urmă glasul lui Boon răzbătînd din pădure înspre ei: « La dracu ! Uite-l cum se duce ! Pe el ! Pe el !» Şi cum el — Walter — dăduse fuga spre locul de pîndă al lui Boon şi văzuse cele cinci dulii de cartuşe risipite pe jos şi la mai puţin de zece paşi urmele cerbului în fugă şi pe care Boon nici măcar nu-l atinsese.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe urmă Bunicul a cumpărat automobilul şi Boon şi-a găsit adevăratul tovarăş al sufletului său. La vremea aceea el era oficial prin consimţămîntul comun al familiilor McCaslin-Edmonds-Priest, (chiar şi McCaslin Edmonds fiind silit să renunţe sau să înţeleagă în cele din urmă cînd Boon căzuse pentru a doua oară la examenul de clasa a treia — sau poate că ceea ce înţelesese cu adevărat McCaslin era că Boon n-avea să stea niciodată deajuns de mult timp la vreo fermă ca să poată ajunge cu adevărat un fermier) salariat la grajdurile noastre. La început treburile pe care le făcea el erau cele mai elementare — să dea de mîncare cailor şi catîrilor, să cureţe hamurile şi trăsurile. Dar ţi-am spus că se pricepea cum să umble cu caii şi cu catîrii, şi curînd ajunsese vizitiu la trăsurile date cu chirie — cupeurile şi trăsurile care aşteptau trenurile de zi, şi caretele şi carioarele şi căruţele mici cu care voiajorii comerciali făceau turul prăvăliilor din oraş şi din împrejurimi. Locuia în oraş acum, în afară de cazurile cînd şi McCaslin şi Zachary lipseau amîndoi de acasă noaptea şi Boon trebuia să doarmă în casă ca să apere femeile şi copiii. Vreau să spun că locuia în Jefferson. Adică, avea cu adevărat o casă a lui — o cameră cu chirie în casa care pe vremea bunicului meu era Hotelul Comercial, înfiinţat cu speranţa că va putea face concurenţă firmei Holston House, dar fără să reuşească niciodată să ajungă pînă la a-i fi rival. Însă oricum o casă destul de demnă de încredere: unde erau cazaţi şi hrăniţi membrii juriilor în timpul judecării proceselor şi unde părţile în procesele între cei de prin partea locului şi geambaşii de cai şi de catîri se simţeau mai în largul lor decît printre covoarele şi ornamentele de alamă şi scaunele de piele şi feţele de mese de pînză din hotelul din celălalt capăt al oraşului ; pe vremea mea, mai tîrziu, ajungînd să fie Hotelul Snopes cu amîndouă s-urile pe dos pe firma vopsită de mînă şi unde Mr Flem Snopes (bancherul, asasinat acum zece sau doisprezece ani de un nebun un neam de al lui care poate nici nu credea că văru-su îl băgase cu adevărat la puşcărie dar îşi zicea că cel puţin ar fi putut să-l scape de închisoare sau în orice caz ar fi trebuit să încerce s-o facă) începuse să-şi mîne tribul celor de un neam cu el din pustietăţile de dincolo de Cotul Francezului în oraş ; pe urmă pe la mijlocul anilor treizeci închiriat de o femee din lumea bună cu părul aproape roşcat, care venise pentru scurtă vreme nu se ştie de unde şi plecase în la fel de scurtă vreme înapoi, cunoscută de tatăl tău şi de poliţie sub numele de Micuţa Chicago ; şi ale cărui titluri de glorie, acum simple amintiri, tu i le mai cunoşti sub numele de pensiunea lui Mrs Rouncewell. Dar pe vremea lui Boon era încă Hotelul Comercial ; în intervalurile dintre nopţile pe care le petrecea dormind pe duşumelele bucătăriilor din casa lui Compson sau a lui Edmonds sau a lui Priest, el locuia acolo la vremea cînd bunicul meu îşi cumpărase automobilul.

Bunicul meu n-avusese deloc intenţia să-şi cumpere un automobil ; fusese silit să-şi cumpere. Fiind bancher, preşedintele băncii vechi din Jefferson, prima bancă din districtul Yoknapatawpha, el era convins la vremea aceea şi avea să fie convins pînă în ziua morţii sale mulţi ani mai tîrziu, adică atunci cînd oricine altcineva din districtul Yoknapatawpha înţelesese că automobilul e ceva care avea să dăinuie, că vehiculele cu motor constituie un fenomen nerentabil asemenea unor ciuperci răsărite peste noapte şi care, asemenea ciupercilor, aveau să dispară odată cu razele soarelui de dimineaţă. Însă colonelul Sartoris, preşedintele Băncii Comercianţilor şi Fermierilor, instituţie mai nouă, ieşită şi ea peste noapte, îl hotărîse să-şi cumpere unul. Sau mai degrabă, un alt insolvabil, un fel de vrăjitor în treburile mecanice, un bărbat visător, miop, cu ochii de culoarea genţianelor, numit Buffaloe, îl constrînsese s-o facă. Pentru că automobilul bunicului nici măcar n-a fost primul automobil din Jefferson. (Nu pun la socoteală E. M. F.-ul de curse, roşu, al lui Manfred de Spain. Deşi De Spain îl avea şi-l conducea zilnic pe străzile

https://biblioteca-digitala.ro

Jeffersonului de cîţiva ani de zile, automobilului acesta nu-şi găsea locul în organizarea casnică, plină de respect faţă de convenienţe a unei comunităţi, tot aşa cum nici Manfred însuşi nu-şi găsea locul acolo, amîndoi fiind incorigibili şi celibatari, nu înlăuntrul oraşului, ci într-un fel asupra lui şi fără nici o utilitate respectabilă, asemenea unei sîmbete noaptea prelungită, neîntreruptă, chiar şi pe vremea cînd Manfred ajunsese primar, însăşi culoarea lui foarte stacojie nemaiînsemnînd nici măcar o sfidare dispreţuitoare a oraşului ci mai degrabă un soi de gest de dezaprobare aproape distrat).

Automobilul Bunicului nu fusese nici măcar primul automobil pe care să-l fi văzut Jeffersonul, sau vice versa. Nu fusese nici măcar primul care să se fi stabilit în Jefferson. Cu doi ani înainte, un altul făcuse tot drumul de la Memphis pînă aici, parcurgînd toată călătoria de optzeci de mile în mai puţin de trei zile. Pe urmă plouase, şi maşina fusese ţinută în Jefferson timp de două săptămîni, în care timp noi aproape că n-am mai avut de loc lumină electrică ; şi nici, dacă grajdul cu trăsuri de închiriat ar fi depins exclusiv de Boon, nici un fel de transporturi publice. Pentru că Mr. Buffaloe era omul — singurul om, singura fiinţă omenească în raza dintre noi şi Memphis care se pricepea s-o facă — care menţinea în funcţiune uzina electrică operată cu aburi ; şi din clipa în care automobilul a lăsat să se înţeleagă că nu pleacă mai departe, cel puţin o zi de atunci încolo, Mr. Buffaloe şi Boon au fost de nedespărţit de el ca două umbre, una mai mare şi una mică — uriaşul mătăhălos mirosind a amoniac şi a ulei de hamuri, şi omuleţul mărunt, plin de pete de grăsime el însuşi de culoarea funinginii, cu ochii ca două pene înfipte într-o bucată de cărbune, care de abea dacă ar fi atîrnat o sută de pfunzi cu toate uneltele lui (şi ale oraşului) în buzunare — unul nemişcat, privind automobilul cu un fel de dorinţă plină de neîncredere, asemenea unui taur încremenit locului ; celălalt visînd la acest automobil, blînd, tandru, cu mîna lui murdară uşoară ca a unei femei cînd îl atingea, îl mîngîia, îl alinta, şi apoi, în clipa următoare aruncîndu-se pînă la brîu sub capota ridicată deasupra caroseriei.

Pe urmă a plouat toată noaptea şi mai ploua încă şi a doua zi dimineaţă. Proprietarul maşinii a fost înştiinţat, asigurat — de către Mr. Buffaloe se pare, ceea ce era cam ciudat deoarece niciodată nimeni nu auzise că el s-ar fi depărtat de uzina electrică sau de micul atelier pe care-l avea în curtea din spate destul de mult ca să fi putut folosi vreodată drumurile îndeajuns încît să facă prognoze în ce priveşte condiţia lor — că drumurile au să fie impracticabile cel puţin o săptămînă, poate zece zile. Aşa că proprietarul s-a înapoiat la Memphis cu trenul, lăsînd automobilul în păstrare în locul care, dacă ar fi fost în curtea din spate a oricui altcuiva în afară de cea a lui Mr. Buffaloe, ar fi fost un staul de vaci sau un grajd de cai. Şi nici asta nu ne-am putut-o închipui de loc: cum Mr. Buffaloe, un omuleţ blînd, moale, aproape lipsit de darul vorbirii articulate, în permanenţă aflat într-o stare de somnambulism visător, ca dintr-o altă lume, şi pe deasupra înveşmîntat într-un strat de unsoare — cum adică, prin ce mijloace, prin ce daruri mesmerice şi hipnotice pe care nici el însuşi n-ar fi fost în stare să-şi închipuie pînă atunci că le-ar fi stăpînit, reuşise să-l convingă pe un om complet străin să-şi părăsească jucăria atît de costisitoare în grija lui Mr. Buffaloe.

Însă făcuse asta, şi se întorsese la Memphis ; şi acum cînd pana electrică s-a instalat la Jefferson, cîte unul din noi era trimis pe jos sau călare sau cu bicicleta pînă acasă la Mr Buffalœ la marginea oraşului, la care Mr. Buffaloe se arăta, vag şi visător şi fără grabă şi încă ştergîndu-se pe mîini, de după colţul casei dinspre curtea din spate ; şi în a treia zi Tata a aflat în sfîrşit unde putea să fie (fusese) Boon toată vremea în care ar fi trebuit — el, Boon — să fie în grajduri. Pentru că în ziua aceea Boon însuşi divulgase secretul, dăduse totul în vileag, cu un fel

https://biblioteca-digitala.ro

de agitaţie febrilă şi uriaoasă. El şi cu Mr. Buffaloe ajunseseră la ceea ce ar fi putut fi o luptă fizică, dacă Mr. Buffaloe—această mină în aparenţă nesecată de surprize şi posibilităţi — n-ar fi scos un pistol unsuros şi murdar de funingine dar altminteri perfect eficient să-l ameninţe cu el pe Boon.

Aşa cel puţin povestise Boon. El şi cu Mr. Buffaloe se găsiseră într-o înţelegere nu numai desăvîrşită, ci şi imediată, în tot cursul procesului care consta în a transpune automobilul în mîinile lui Mr. Buffaloe şi pe stăpînul lui afară din oraş; în aşa fel încît, se gîndise în chip firesc Boon, Mr. Buffaloe avea să rezolve repede misterul care-i învăluia procedeul de a-l pune în mişcare şi ei amîndoi aveau să se furişeze la lăsarea nopţii şi să se plimbe cu el. Însă spre uimirea stupefiată şi jignită a lui Boon, tot ceea ce Mr. Buffaloe dorise să afle era de ce anume mergea automobilul. « L-a făcut bucăţele ! » spunea Boon. « S-a apucat şi l-a făcut fărîme doar ca să vadă ce e înăuntru ! Şi acuma n-are să mai fie niciodată în stare să-l pună la loc ! »

Însă Buffaloe a fost în stare. Stătea acolo, blînd şi mînjit de unsoare de sus pînă jos şi învăluit în aceeaşi visare domoală, cînd două săptămîni mai tîrziu proprietarul s-a întors şi i-a învîrtit motorul şi a plecat cu el; şi un an mai tîrziu Buffaloe îşi făcuse unul propriu, cu motor, şi pistoane şi cu toate cele, montate într-o trăsură cu cauciucurile obosite; şi într-o după amiază, străbătînd duhnitor şi zgomotos şi calm şi de loc grăbit Piaţa, i-a înspăimîntat atît de tare pe caii de-o culoare de la trăsura colonelului Sartoris încît au zbughit-o cu trăsură cu tot — din fericire goală — şi aproape c-au făcut-o praf; şi pînă în seara următoare se înregistrase în toate formele oficiale în arhivele Jeffersonului o ordonanţă municipală prin care se interzicea acţionarea oricărui vehicul cu propulsie mecanică în limitele oraşului. Astfel încît, ca preşedinte al băncii mai vechi, firma de acest fel avînd drept de prioritate în districtul Yoknapatawpha, bunicul meu s-a văzut constrîns să-şi cumpere un automobil sau în caz contrar să-şi vadă comportarea dictată de preşedintele unei instituţii mai tinere. Înţelegi ce vreau să spun? nu că ar fi fost unul senior iar celălalt junior în ierarhia socială a oraşului, şi cu atît mai puţin rivali în cadrul acestei ierarhii, dar erau bancheri, preoţi unşi întru misteriile impenetrabile şi ineluctabile ale Finanţelor; era ca şi cum, în ciua opoziţiei sale de o viaţă, inflexibilă ca oţelul şi ostilă oricărui compromis, în ciuda refuzului chiar de a recunoaşte epoca maşinii, Bunicului i se pusese în faţă cîndva chiar de la început un fel de — din punctul lui de vedere — viziune de coşmar a însuşi viitorului imens şi nemărginit al ţării noastre în care unitatea de bază a economiei şi prosperităţii sale avea să fie un mic cubicul produs în masă conţinînd patru roţi şi un motor.

Astfel că şi-a cumpărat automobilul, şi Boon şi-a găsit fecioara lilială a sufletului său, dragostea feciorelnică a inimii sale aspre şi nevinovate. Era un Winton Flyer. (Acesta fusese primul pe care el — noi — l-am avut, înainte de White Steamer-ul pentru care l-a schimbat Bunicul atunci cînd Bunica înţelesese cu doi ani mai tîrziu că nu putea suporta mirosul de benzină). Îi învîrteai motorul cu mîna proptindu-te în faţa lui, fără alte riscuri (cu condiţia să nu fi uitat să-l scoţi din viteze) decît să-ţi disloci vreun os sau două din antebraţ; avea lămpi cu petrol pentru drumurile de noapte şi cînd vremea ameninţa a ploaie cinci sau şase oameni puteau destul de uşor să-i instaleze caroseria şi perdeluţele în zece sau cincisprezece minute şi Bunicul însuşi l-a prevăzut cu o lampă cu petrol, o secure nouă şi un mic colac de sîrmă ghimpată legate de un buştean şi un scripete, pentru drumurile în afara oraşului. Cu un astfel de echipament putea — şi chiar a şi făcut-o odată, prilej despre care am să vorbesc în curînd — să ajungă chiar pînă la Memphis. Şi noi toţi, bunicii, părinţii, mătuşile, verii şi copiii, aveam costume speciale pentru a ne îmbarca în el, constînd din voaluri, şepci, ochelari mari, mănuşi enorme şi nişte

https://biblioteca-digitala.ro

vestminte lungi, informe, strînse la gît și de culoare neutră care se numeau mantale de praf, despre care de asemenea are să vină vorba mai încolo.

La vremea aceasta Mr. Buffaloe îl învățase de mult pe Boon cum să-l conducă pe cel pe care și-l făcuse singur. Nu puteau folosi străzile Jeffersonului, evident — de fapt el n-a mai trecut niciodată de gardul din față al lui Mr. Buffaloe — dar era o regiune deschisă în spatele casei lui pe care cu timpul Mr. Buffaloe și Boon o bătătoriseră și o nivelaseră (relativ) pînă ajunsese un soi de autodrom. Așa că la vremea cînd Boon și Mr. Wordwin, casierul băncii Bunicului (un burlac, unul dintre cei mai importanți oameni de lume din orașul nostru ; în decurs de zece ani fusese cavaler de onoare la treisprezece nunți), plecaseră la Memphis cu trenul și aduseseră automobilul (în mai puțin de două zile de data aceasta; un record), Boon era dinainte menit să fie decanul șoferilor de automobil din Jefferson.

Și pe urmă, cel puțin în ce privește visul lui Boon, Bunicul a anulat acel automobil. L-a cumpărat doar, l-a plătit cu ceea ce Boon spunea că fuseseră bani buni, l-a privit lung o singură dată și fără să i se citească nimic pe față și pe urmă l-a scos din circulație. Nu putea de sigur — el, Bunicul — să facă asta pe de-a-ntregul ; exista acea ordonanță arogantă a colonelului Sartoris pe care el — Bunicul — fiind mai vechi, nu-și putea permite s-o lase în picioare, oricare ar fi fost părerea lui personală despre vehiculele motorizate. De fapt, în ce privește această părere el și cu colonelul Sartoris erau întru totul de acord ; pînă la moartea lor (la care vreme întreaga atmosferă pe timp de zi a districtului Yoknapatawpha era mirositoare de aburi de benzină iar nopțile, în special cele de sîmbătă, răsunau de vacarmul barelor de șoc pocnite și de scrîșnetul frînelor) nici unul dintre ei n-ar fi împrumutat o singură para vreunui om despre care ar fi bănuit măcar că ar putea-o folosi ca să-și cumpere un automobil. Crima colonelului Sartoris era doar că făcuse primul pas înaintea celui mai vechi decît el la fața locului într-o măsură pe care amîndoi o aprobau — interdicția oficială a automobilelor din Jefferson înainte chiar ca ele să fi pătruns în oraș. Înțelegi? Bunicul și-a cumpărat automobilul nu ca o sfidare la adresa ordonanței colonelului Sartoris. Era doar vorba de o abrogare gîndită cu calm și în mod deliberat a acestei ordonanțe, chiar dacă numai prin manifestări demonstrative săptămînale.

Chiar dinainte de ordonanța colonelului Sartoris, Bunicul își mutase trăsura și caii din curtea sa din spate la grajdurile noastre, unde erau mai accesibile la telefoanele Bunicii decît la strigătele ei de la fereastra de sus din dos, pentru că la grajduri era totdeauna cineva care să răspundă la telefon. Ceea ce Ned, în bucătărie sau în grajdul de acasă sau oriunde se întîmpla să fi fost (sau se presupunea că se întîmplă să fie cînd avea Bunica nevoie de el), nu era totdeauna. De fapt, mai adesea nici nu era în raza de bătaie a vreunui glas din casa Bunicii pentru că unul din aceste glasuri era al neveste-si. Așa că acum uite că am ajuns la Ned. El era vizitiul Bunicului. Nevastă-sa (cea pe care o avea atunci ; a avut patru) era Delphine, bucătăreasa Bunicii. Pe vremea aceea el era « Moș » Ned numai pentru Mama. Vreau să spun că ea era cea insista ca noi toți copiii — trei dintre noi, adică, pentru că Alexander nu putea încă să-i spună nimănui în vreun fel anume — să-i spunem Moș Ned. Nimănui altcuiva nu-i păsa dacă făceam asta sau nu, nici măcar Bunicii, care era și ea o McCaslin, și sigur e că nici lui Ned însuși, care nu și-ar fi cîștigat o asemenea denumire nici măcar pentru că ar fi trăit destul de mulți ani ca franjurile de păr care-i îmbrățișau scăfîrlia golașă să fi început să încărunțească, cu atît mai puțin să fi albit (nici n-a ajuns. Vreau să spun, părul lui: nici nu i-a albit, nici măcar nu i-a încărunțit. Cînd a murit la șaptezeci și patru de ani, în afară de faptul că dăduse gata patru neveste nu se schimbase de loc), și care la drept vorbind nici n-ar fi vrut să-i spună cineva Moșule ; nici unul dintre

toţi aceştia decît doar Mama, care dacă ar fi fost să ne limităm numai la McCaslini nici măcar nu era rudă cu noi, nu insista în această privinţă. Pentru că el — Ned — era un McCaslin, născut în curtea din spate a McCaslini-lor în 1860. El era scheletul din dulapul familiei noastre ; îl moşteneam de la unii la alţii, laolaltă cu legenda lui (care n-avusese înainte de asta nici un alt susţinător decît pe Ned însuşi) precum că maică-sa ar fi fost fiica naturală a bătrînului Lucius Quintus Carothers însuşi şi a unei sclave negrese ; niciodată nu ne-a lăsat Ned pe vreunul din noi să uităm că el, împreună cu vărul Isaac, era un adevărat nepot al unui Lancaster consfinţit de trecerea vremii, în timp ce noi Edmonds-i şi Priest-i care ne speteam muncind, chiar şi dacă trei dintre noi — tu, eu şi bunicul meu — fuseserăm botezaţi cu numele lui, nu eram decît nişte terchea-berchea şi nişte rubedenii scăpătate.

Aşa că atunci cînd Boon şi cu Mr. Wordwin au sosit cu automobilul, grajdul trăsurii era gata pregătit pentru el : cu duşumele şi uşi noi, cu un lacăt nou-nouţ pe care Bunicul îl şi strîngea în mînă încă pe cînd dădea încet ocol maşinii, uitîndu-se la el exact aşa cum ar fi examinat plugul sau secerătoarea sau căruţa (şi de fapt şi pe clientul însuşi) pe care un eventual client al băncii l-ar fi prezentat drept garanţie ca să obţină un împrumut. Pe urmă i-a făcut semn lui Boon să-l mîne în garaj (a, da, ştiam dinainte că aşa trebuia să se cheme grajdul unui automobil, chiar în 1904, chiar şi în Mississippi).

« Ce să fac ? » a spus Boon.

« Bagă-l înăuntru », a spus Bunicul.

«Nici măcar n-ai de gînd să-l încerci ? » a spus Boon.

« Nu », a spus Bunicul. Boon a mînat automobilul în garaj şi apoi (Boon singur) a ieşit iarăşi. Pe faţa lui fusese la început uimire ; acum era expresia unui şoc, o premoniţiune, ceva care semăna cu groaza. « Are cheie ? » a spus Bunicul.

« Ce ? » a spus Boon.

« O chestie. Un cui. Vreun cîrlig. Ceva cu care să-l porneşti. » Încet Boon a scos ceva din buzunar şi l-a pus în mîna Bunicului. « Închide uşile », a spus Bunicul, şi el personal s-a dus şi a petrecut lacătul cel nou prin cîrlig, l-a închis şi şi-a băgat în buzunar şi cheia de acolo. Acum Boon dădea o luptă grozavă cu el însuşi. Era într-o situaţie de criză ; situaţia era de fapt disperată. Şi eu — de fapt noi, Mr. Wordwin, Bunica, Ned, Delphine, şi toţi ceilalţi, albi şi negri care se întîmplaseră să treacă pe stradă cînd sosise automobilul — l-am urmărit cum o cîştigă, sau oricum cîştigă prima ciocnire de patrule.

« Vin eu după masă înapoi, aşa ca Miss Sarah » (aceasta era Bunica) «să aibă timp să-l încerce. Pe la unu. Pot să vin şi mai devreme dacă atunci e prea tîrziu. »

« Trimit eu vorbă la grajduri », a spus Bunicul. Pentru că era vorba de o bătălie pe toată linia : nu un simplu schimb de focuri între avanposturi. Era totul în joc, pe viaţă şi pe moarte ; intervenise şi logistica, şi evaluarea terenului ; atacuri simulate, pătrunderi şi replieri, înşelarea duşmanului ; dar mai ales, răbdarea, strategia pe termen lung. A durat aşa toate cele trei zile care mai rămăseseră pînă sîmbătă. Boon s-a întors la grajduri ; toată după amiaza aceea nu s-a depărtat de lîngă telefon, deşi n-o făcea ostentativ, prea evident, nu dădea pe faţă nimic ; şi-a văzut chiar de treabă — sau cel puţin aşa s-a crezut, pînă cînd Tata a descoperit că Boon cu de la sine putere îl delegase pe Luster să aştepte cu trăsurica trenul de după amiază a cărui sosire (afară de cazul că întîrzia) coincidea totdeauna cu timpul, cu momentul chiar, cînd Bunicul pleca de la Bancă spre casă. Dar deşi bătălia aceasta era o acţiune de uzură cerînd — ba chiar necesitînd — concentrare şi vigilenţă constantă în locul unui asalt în stare să se împingă singur mai departe prin însăşi forţa avîntului, Boon încă îşi păstra încredere, era încă pe poziţii : « Sigur că da. L-am trimis pe Luster. Dacă stai şi te gîndeşti cum creşte oraşu ăsta al

https://biblioteca-digitala.ro

nostru, o s-avem nevoie de două trăsuri care s-aştepte trenurile cînd nici nu te-aştepţi, şi eu încă de demult am pus ochii pe Luster să-l fac vizitiu de-al doilea. Nu-ţi face mneatale griji; stau eu ochii pe el. »

Dar nu a venit nici un telefon. Pe la ora şase chiar şi Boon trebuia să recunoască certitudinea că astăzi n-avea să mai sune pentru el. Însă era o acţiune de uzură; nimic nu era încă pierdut, şi la adăpostul întunericului putea chiar să-şi şi concentreze cîte puţin forţele. În dimineaţa următoare pe la zece a intrat — de fapt el şi cu mine am intrat — a intrat la bancă ca şi cum trecînd pe acolo ni s-ar fi abătut să intrăm. « Dădeţi-mi mie cheile alea » i-a spus Bunicului. « Tot praful şi noroiu ăsta din Missippi, ca să nu mai punem la socoteală şi tot noroiu şi prafu din Tennessee care i s-a strîns pe dedesupt. Iau eu furtunu de la grajduri pentru cazu că Ned l-o fi rătăcit pe-al matale cine ştie pe unde. »

Bunicul se uita la Boon, se uita doar la el fără să se grăbească de loc, ca şi cum Boon ar fi fost vreunul cu o căruţă sau o batoză venit să-i ceară cincisprezece dolari cu împrumut. « Nu vreau să mi se ude casa trăsurii pe dinăuntru » a spus Bunicul. Însă Boon îi făcea faţă, la fel de detaşat şi încă şi mai indiferent, cu încă şi mai mult timp la dispoziţie, de pierdut.

« Sigur, sigur. Da ţii minte ce-a zis omu ăla că motoru trebuie să-l porneşti în fiecare zi. Nici nu-i nevoie să te duci undeva: doar să-i dai drumu ca să nu laşi bobinele şi magnetou ăla să se ruginească şi să te coste atunci douăzeci, douăşcinci de dolari pentru altele noi tot drumu de la Memphis sau de cine mai ştie de unde, poate chiar tot dumu pînă la fabrică. Eu nu mă cert cu matale; eu nu ştiu decît că ce-a zis ăla; şi eu-l cred pe el pe cuvînt. Da matale îţi dă mîna. Matale eşti stăpînu automobilului; dacă matale vrei să ţi-l rugineşti de tot, e treaba matale. Cu un cal ar fi fost altăceva. Chiar dacă n-ai fi dat matale o sută de dolari pe un cal tot m-ai fi avut pe mine ca să ţi-l pui să se rotească legat de frînghie încă de dis-de-dimineaţă tocmai ca să-i pun sîngele-n mişcare ». Pentru că Bunicul era un bancher priceput şi Boon ştia asta: că Bunicul nu numai că ştia cînd să se oprească, ci şi cînd să cadă la o înţelegere şi să anuleze o mişcare. A băgat mîna în buzunar şi i-a dat în mînă lui Boon cele două chei — cea de la lacăt şi chestia cu care porneai automobilul. « Haide », mi-a spus Boon, care se şi întorsese pe călcîie.

Pe cînd eram încă pe stradă am început s-o auzim pe Bunica ţipînd după Ned de la fereastra de sus de din dos, deşi la vremea cînd am ajuns noi la poartă renunţase. Pe cînd traversam curtea din spate ca să scoatem furtunul, a ieşit Delphine în uşa bucătăriei. « Unde-i Ned? » a spus. « Am tot zbierat cît ne-a ţinut gura după el toată dimineaţa. E p-acolo pe la grajduri? »

« E, sigur », a spus Boon. « Las-că-i spun eu. Da n-are rost să-l aştepţi ». Ned era acolo. El şi doi dintre fraţii mei făceau o scară a măgarilor încercînd să vadă prin crăpăturile lemnului de la uşa garajului. Sigur că şi Alexander ar fi fost acolo, decît că nu putea încă să meargă; nu ştiu de ce Mătuşii Callie nu-i trecuse asta prin minte. Pe urmă era şi Alexander acolo; Mama trecea strada dinspre casa noastră cu el în braţe. Aşa că poate că Mătuşa Callie era ocupată să spele scutece. « Mneaţa, Miss Alison », a spus Bonn. « Mneaţa Miss Sarah », a mai spus, pentru că acum era şi Bunica aici, cu Delphine după ea. Şi acum mai erau şi alte două doamne, vecine, încă cu scufiţele pe cap. Pentru că se prea poate ca Boon să nu fi fost bancher, şi poate nici măcar un om care să se priceapă foarte bine la afaceri. Însă se dovedea a fi fost un foarte bun luptător de guerila. S-a dus şi a descuiat uşa garajului şi a deschis-o. Ned a fost primul înăuntru.

« Aşa », i-a spus Boon, « tu stai aici de-azi dimineaţă şi te tot uiţi la el prin gaura asta din uşă. Ce zici de el? »

« Nu zic nimic » a spus Ned. « Decît că Patronu Priest ar fi putut să se ducă să cumpere calu ăl mai bun de două sute de dolari din toată Yoknapatawpha pe banii ăştia. »

« Nici nu-i nici un cal de două sute de dolari în Yoknapatawpha», a spus Boon. « Şi chiar dac-ar fi, automobilu ăsta poate să cumpere zece cai din ăştia. Du-te mai bine şi pune furtunu ăsta la pompă. »

« Du-te şi pune furtunu ăsta la pompă, Lucius », mi-a spus Ned; nici măcar n-a întors capul spre mine. S-a dus pînă la uşa automobilului şi a deschis-o. Era cea de la bancheta din spate. Scaunele din faţă n-aveau uşi pe vremea aceea; te urcai doar şi intrai. « Vino-n-coace, Miss Sarah, mneatale şi Miss Alison », a spus Ned. « Delphine poate să mai aştepte cu copiii pînă la turu următor. »

« Tu du-te şi pune furtunu ăla la pompă cum ţi-am spus », a spus Boon. « Trebuie să-l scot de-aicea pînă să-ncep să fac ceva cu el. »

« Doar că n-ai fi vrînd să ţi-l scoţi în palmă, ce? » a spus Ned. « Eu zic că putem să-ncepem să ne plimbăm. Eu zic că dacă tot e să conduc eu, cu cît încep mai curînd, cu atît are să fie mai repede. » A spus « Hi hi hi. » A spus: « Urcă aici, Miss Sarah. »

« Aşa e bine, Boon? » a spus Bunica.

« Da, vă rog, Miss Sarah », a spus Boon. Bunica şi cu Mama s-au urcat în automobil. Înainte ca Boon să fi apucat să închidă uşa, Ned se şi instalase pe scaunul din faţă.

« Tu ieşi afară de aici », a spus Boon.

« Tu du-te şi vezi-ţi de treaba ta, dacă ştii s-o faci măcar pe aia », a spus Ned. « N-am să ating nimic pînă nu-nvăţ cum merge, şi dacă stai aici n-am să-nvăţ niciodată. Tu du-te şi învîrteşte acolo, sau fă ce trebuie să-i faci. »

Boon a ocolit pe dincolo pînă la scaunul şoferului şi a potrivit manetele şi butoanele şi pe urmă s-a dus în faţă şi a smucit manivela. La a treia sforţare, motorul a început să duduie.

« Boon! » a strigat Bunica.

« E-n regulă, Miss Sarah! » a zbierat Boon mai tare decît zgomotul motorului, alergînd înapoi spre volan.

« Nu-mi spune mie asta! » a spus Bunica. « Urcă repede! Lucrurile astea pe mine mă fac nervoasă! » Boon s-a urcat şi a liniştit motorul şi a mişcat manetele; un moment, şi pe urmă automobilul s-a urnit liniştit şi fără grabă de-andăratelea din grajd, în curte, în lumina soarelui, şi s-a oprit.

« Hi hi hi », a spus Ned.

« Ai grijă, Boon », a spus Bunica. Îi vedeam mîna încleştată pe rezemătoarea de sus.

« Da vă rog », a spus Boon. Automobilul s-a urnit iarăşi, de-a-ndăratelea, începînd să întoarcă. Pe urmă s-a urnit înainte, încă întorcîndu-se; mîna Bunicii tot mai era încleştată de rezemătoare. Chipul Mamei era ca al unui copil. Maşina înainta încet şi liniştită prin curte pînă cînd a ajuns în faţa porţii spre pajişe, spre afară, spre lumea largă, şi acolo s-a oprit. Şi Boon n-a spus nimic; şedea doar acolo în spatele volanului, motorul torcînd egal şi liniştit, cu capul întors doar atît cît Bunica să-l poată vedea la faţă. Da, da, poate că nu era un expert în tranzacţiile comerciale ca Bunicul, şi erau unii în Jefferson care spuneau că nu era nimic de capul lui nici în alte privinţe, dar cel puţin în ce priveşte acea înfruntare de forţe el era un războinic de toată eleganţa şi bravura. Bunica a rămas nemişcată poate timp de o jumătate de minut. Pe urmă a tras aer adînc în piept şi i-a dat drumul afară.

https://biblioteca-digitala.ro

« Nu », a spus. « Trebuie să-l așteptăm pe Mister Priest ». Poate că nu fusese o victorie, dar oricum partea noastră — Boon — nu numai că descoperise punctul slab al frontului inamicului (Bunicului), la vremea cinei în seara aceea inamicul însuși avea să și-l descopere și el.

Să descopere de fapt că propriul său flanc era întors. În după amiaza următoare (sîmbătă) după închiderea băncii, și în fiecare după amiază de sîmbătă care a urmat după aceea, și apoi cînd a venit vara, în fiecare după amiază în afară de cazul că ploua cu adevărat, Bunicul în față alături de Boon și restul dintre noi prin rotație — Bunica, Mama, eu și cei trei frați ai mei și Mătușa Callie care ne fusese doică la toți, pe rînd, inclusiv Tata, și Delphine și diferitele noastre rude și vecini și prietenele apropiate ale Bunicii într-o ordine a lor — în mantale de praf din pînză și cu ochelari enormi, treceam în mașină, prin Jefferson și prin regiunile rurale adiacente; Mătușa Callie și Delphine atunci cînd le venea rîndul, însă nu și Ned. El a mers cu mașina o singură dată: în minutul acela cînd automobilul s-a tras înapoi afară din garaj, și cele două minute cînd a întors și s-a mișcat încetișor înainte prin curte pînă cînd Bunica și-a pierdut cumpătul și a spus Nu porții deschise și lumii publice, dar după aceea nu. Cînd venise sîmbăta următoare înțelesese, acceptase — în orice caz se convinsese — că chiar dacă Bunicul ar fi avut vreodată intenția să-l facă pe el conductorul oficial și custodele automobilului, el nu s-ar mai fi putut apropia de acesta decît peste cadavrul lui Boon. Dar deși el refuza să recunoască faptul că automobilul se afla la fața locului, el și cu Bunicul se întîlneau pe un teritoriu de înțelegere tacită ca între gentlemeni în ce-l privește: Ned să nu vorbească niciodată la modul derogatoriu sau cu dispreț despre posesiunea și prezența acestei mașini, Bunicul să nu-i comande niciodată să-l spele sau să-l lustruiască așa cum făcuse pînă atunci cu trăsura — ceea ce și Bunicul și Ned știau bine că Ned avea să refuze să facă, chiar dacă Boon l-ar fi lăsat: prin care situație Bunicul îi administrase lui Ned pedeapsa cuvenită pentru apostazia lui: refuza să-i acorde lui Ned prilejul de a refuza în public să spele automobilul înainte ca Boon să fi putut avea prilejul de a refuza în public să-l lase s-o facă.

Pentru că acum venise momentul cînd Boon fu transferat — a fost transferat prin consimțămînt mutual și imediat — de la lucrul de zi la grajduri la lucrul de noapte. Altminteri, serviciul la grajdurile noastre ar fi trebuit să se dispenseze total de el de atunci înainte. Căci acei membri ai claselor oțioase din Jefferson, prieteni sau cunoștiințe de-ai Tatii sau poate doar prieteni ai cailor, care foloseau grajdurile noastre ca o adresă permanentă de afaceri — presupunînd că aveau afaceri realizabile prin închirierea unor trăsuri sau că pur și simplu așteptau poșta — deveniseră acum mai puțin străini de locul acesta decît ajunsese Boon. Dacă — și cînd — ai fi, prin aceasta înțelegîndu-l pe Tata, avut nevoie de Boon acum, trebuia să mă trimiți pe mine în curtea Bunicului, unde îl găseai spălînd și lustruind automobilul — asta chiar și în cursul primelor săptămîni cînd automobilul nu mai ieșise din curte de sîmbăta precedentă și nici n-avea să mai iasă pînă sîmbăta următoare, scoțîndu-l de-a-ndăratelea din adăpostul lui și spălîndu-l iarăși și iarăși în fiecare dimineață, cu o absorbție gingașă în treaba aceasta, pînă la ultima manivelă și ultimul șurub, și apoi stînd de gardă lîngă el pînă cînd se usca.

« Are să-i ia jos toată vopseaua de pe el », spunea Mr. Ballott. « Știe Patronu că-i dă zor cu furtunu pe automobilu ăsta patru sau cinci ceasuri în fiecare zi?»

« Și chiar dacă ar ști », spunea Tata. « Boon tot ar sta acolo în curte cît e ziua de mare, doar ca să se uite la el. »

https://biblioteca-digitala.ro

« Puneţi-l în slujba de noapte », a spus Mr. Ballott. « Atunci are să poată să facă ce pofteşte în timpul zilei şi John Powell are să poată să se ducă acasă la el şi să doarmă în patul lui în fiecare noapte ca să mai schimbe. »

« Asta am şi făcut », a spus Tata. « Şi are s-o şi facă şi el cum am să găsesc pe cineva care să se ducă pînă acolo în curte ca să-l anunţe. »

Exista o saltea de paie în camera harnaşamentelor pe care pînă atunci îşi petrecea noaptea John Powell sau vreun alt vizitiu sau hamal de sub ordinele lui, mai ales ca paznici de noapte împotriva incendiilor. Acum Tata a instalat chiar în birou un pat de campanie şi o saltea, unde să poată şi Boon să găsească şi el cît de cît somnul de care avea nevoie, pentru că acum putea să-şi petreacă ziua întreagă cu imunitate completă în curtea Bunicului fie spălînd automobilul, fie doar uitîndu-se la el.

Aşa că acum în fiecare după amiază cîţi dintre noi încăpeam pe bancheta din spate luam loc acolo cînd ne venea rîndul şi ne plimbam cu automobilul prin Piaţă şi afară din oraş; Bunicul instalase la vremea aceea echipamentul de urgenţă care devenise parte inseparabilă din automobil în egală măsură cu motorul care-l punea în mişcare.

Dar totdeauna întîi prin Piaţă. Ai fi putut să crezi că, dacă şi-a cumpărat automobilul, primul lucru pe care l-ar fi făcut Bunicul ar fi fost ce-ai fi făcut şi tu, din moment ce-şi cumpărase automobilul în scopul acesta: să stea să-l aştepte pe colonelul Sartoris şi trăsura lui şi să-i întindă o ambuscadă, să-l scuture bine şi să-l înveţe minte să nu mai dea ordonanţe prin care să restrîngă drepturile şi privilegiile altora fără să-i consulte întîi pe cei mai în drept decît el. Însă Bunicul n-a făcut asta. Am înţeles şi noi în cele din urmă că pe el nu-l interesa colonelul Sartoris: îl interesau atelajele, vehiculele. Pentru că ţi-am spus că era un om care vedea departe, era un om în măsură să-şi construiască punctele de vedere: Bunica încordată şi ţeapănă şi cu mîna încleştată pe rezemătoarea de sus şi nici măcar nemai spunîndu-i Bunicului Mister Priest acum, aşa cum făcuse de cînd puteam noi să ne aducem aminte, ci spunîndu-i pe nume ca şi cum nici n-ar fi fost rudă cu el, şi calul sau caii înhămaţi de care ne apropiam traşi înapoi din frîie şi speriaţi şi uneori chiar ridicîndu-se în două picioare şi Bunica spunînd, « Lucius ! Lucius ! » şi Bunicul (dacă era un bărbat cel care mîna caii şi nu erau femei sau copii în trăsurică sau căruţă) spunîndu-i liniştit lui Boon:

« Nu te opri. Mergi înainte. Dar încet acum. » Sau, dacă era o femeie care ţinea frînele, spunîndu-i lui Boon să oprească şi el însuşi coborînd, vorbindu-i mereu, liniştit, calului înspăimîntat pînă putea să-i apuce căpăstrul şi să împingă vehiculul dincolo de noi şi ridicîndu-şi pălăria în faţa doamnelor din trăsură şi întorcîndu-se şi urcînd iar pe bancheta din faţă şi de abea atunci răspunzîndu-i Bunicii: « Trebuie să-i obişnuim şi cu asta. Cine ştie? s-ar putea să mai apară un automobil în Jefferson în mai puţin de zece sau cincisprezece ani. »

De fapt, visul acela întrupat prin mijloacele lui proprii pe care Mr. Buffaloe şi-l întrupase el singur în curtea lui din spate cu doi ani înainte a fost cît pe aci să-l vindece pe Bunicul de un obicei pe care-l avea de la nouăsprezece ani. Bunicul mesteca tutun. Prima dată cînd îşi întorsese capul ca să scuipe din automobilul în mişcare, noi pe bancheta din spate n-am ştiut ce avea să se întîmple pînă cînd era deja prea tîrziu. Pentru că cum am fi putut să ştim? Nici unul dintre noi nu mai mersese cu automobilul pînă atunci mai departe de (era prima noastră plimbare atunci) distanţa de la garaj pînă la poarta curţii, cu atît mai puţin cu un automobil care mergea cu cincisprezece mile pe oră (şi mai e ceva: cînd mergeam cu zece mile pe oră Boon spunea totdeauna că făceam douăzeci; la douăzeci, el spunea totdeauna patruzeci; am găsit chiar şi o bucată de drum dreaptă

https://biblioteca-digitala.ro

de vreo jumătate de milă la cîteva mile în afara orașului unde automobilul putea să ajungă pînă la douăzeci și cinci de mile pe oră și despre care l-am auzit povestindu-le unui grup de oameni în Piață că automobilul făcea acolo șaizeci de mile pe oră; asta înainte ca el să știe că noi știam că lucrul de pe tabloul de comandă care arăta ca un cadran de citit atmosferele era de fapt un spedometru), așa că, cum ne-am fi putut aștepta la așa ceva? Pe lîngă asta, pentru noi restul era tot una; aveam cu toții ochelarii și mantalele de praf și voalurile noastre, și chiar dacă mantalele erau noi, petele și împroșcăturile erau doar niște pete și împroșcături cafenii și faptul că se numeau mantale de praf nu era un motiv ca să nu fie puse în situația de a face față și la altceva în afara prafului. Poate că din cauză că Bunica ședea în partea din stînga (pe vremea aceea automobilele erau conduse din dreapta, ca și trăsurelele; nici chiar Henry Ford, un om care vedea tot atît de departe ca și Bunicul, nu ghicise încă pe atunci că volanul avea să fie pe stînga), chiar în spatele Bunicului. Și ea i-a spus imediat lui Boon, « Oprește automobilul », și a rămas acolo nemișcată, nu atît furioasă cît jignită și șocată dincolo de putința de înțelegere sau de împăcare. Era pe atunci o femeie care tocmai trecuse de cincizeci de ani (ea și cu Bunicul se căsătoriseră cînd ea era o fată de cincisprezece ani) și în toți acești cincizeci de ani ar fi fost tot atît de puțin dispusă să-și închipuie că un bărbat, cu atît mai mult bărbatul ei, ar fi putut s-o scuipe în față cît ar fi fost înclinată să creadă că Boon de pildă s-ar fi apropiat de o curbă pe drum fără să sune clacsonul. A spus, fără să se adreseze nimănui; nici măcar nu și-a ridicat mîna să șteargă scuipatul:

« Duceți-mă acasă ».

« Ei, Sarah », a spus Bunicul. « Ei, Sarah ». Și-a scuipat repede din gură bucata pe care o mesteca și și-a scos batista curată din buzunarul celălalt, însă Bunica nici măcar n-a vrut s-o ia în mînă. Boon și începuse să coboare din mașină să se ducă la o casă pe care o vedeam acolo să ia un lighean cu apă și o bucată de săpun și un prosop, dar Bunica n-a vrut nici așa.

« Nu puneți mîna pe mine », a spus. « Mergeți mai departe ». Așa că am mers mai departe, Bunica mai departe cu pata cafenie prelungă, care se usca încet pe una din sticlele ochelarilor cei mari și mai jos pe obraz deși Mama se tot oferea să scuipe pe batista ei și s-o șteargă, « Lasă-mă în pace, Alison », spunea Bunica.

Însă nu și Mama. Pe ea n-o deranja tutunul, nu în mașină. Poate că din cauza aceasta. Însă tot mai des în vara aceea Mama și cu noi și cu Mătușa Callie și unul sau doi din copiii vecinilor ne urcam pe bancheta din spate, fața Mamei roșie și strălucitoare și bucuroasă, ca a unei fetițe. Pentru că inventase un fel de scut cu mîner, ceva ca un fel de evantai mare, destul de ușor ca ea să-l poată ridica în fața noastră aproape la fel de repede cît își întorcea capul Bunicul. Așa că acum putea să-și mestece liniștit, tutunul, Mama fiind întotdeauna atentă și gata cu paravanul; noi toți fiind destul de repezi de mînă de fapt, așa că aproape chiar înaintea clipei cînd Bunicul știa că avea să-și întoarcă înspre stînga capul ca să scuipe, paravanul se și ridicase și toți pe bancheta din spate ne și înclinam înspre dreapta ca și cum am fi fost trași de o aceeași ață, în realitate chiar și făcînd douăzeci și douăzeci și cinci de mile pe oră acum pentru că mai apăruseră încă două automobile în Jefferson în vara aceea; era ca și cum automobilele înseși ar fi bătătorit drumurile pînă le-ar fi făcut netede înainte ca banii pe care le reprezentau ele să fi început să creeze în mod obligat drumuri mai netede.

« În douăzeci și cinci de ani de acuma încolo n-are să mai fie nici un singur drum în toată regiunea pe care să nu poți să umbli cu automobilul pe orice vreme », a spus Bunicul.

https://biblioteca-digitala.ro

« Dar n-o să coste asta o grămadă de bani, Papa? » a spus Mama.

« Are să coste foarte mulţi bani », a spus Bunicul. « Constructorii de drumuri au să emită acţiuni. Şi băncile au să le cumpere. »

« Banca noastră? » a spus Mama. « Să cumpere acţiuni pentru automobile? »

« Da », a spus Bunicul. « O să le cumpărăm ».

« Dar şi noi — vreau să spun, Maury? »

« El are să fie tot în afacerea asta cu vehicule de închiriat », a spus Bunicul. « Numai că are să se cheme altfel. Garajele Priest, poate, sau Priest Motor Company. Oamenii au să plătească oricît ca să se mişte mai repede. Au să muncească chiar pentru asta. Uită-te la biciclete. Uită-te la Boon. Nici nu ne dăm seama. »

Pe urmă a venit luna mai iarăşi şi celălalt bunic al meu, tatăl Mamei, a murit la Bay St. Louis.

III

Era iarăşi sîmbătă. Sîmbăta următoare, de fapt; Ludus era pe cale să înceapă din nou să fie plătit în fiecare sîmbătă seară; poate că chiar renunţase să mai ia catîri cu împrumut. De abia trecuse de opt; nu făcusem nici jumătate din drumurile mele prin jurul Pieţei cu facturile şi cu sacul de pînză în care să duc banii, tocmai terminasem la prăvălia pentru aprovizionarea fermierilor cînd a venit Boon, grăbit, mişcîndu-se prea repede pentru el. Ar fi trebuit să bănuiesc de la început. Nu, ar fi trebuit să ştiu de la început, cunoscîndu-l pe Boon de cînd mă ştiam, fără să mai vorbim de faptul că-l urmărisem acum de un an de zile în felul în care se comporta cu automobilul. Îşi şi întinsese mîna după sacul de pînză, şi mi-l şi luase din mînă înainte ca eu să fi avut timp să-mi închid pumnul « Lasă-l », a spus. « Haide »

« Stai niţel », am spus. « De abea am început. »

« Ţi-am spus să-l laşi. Dă-i bătaie. Fuga. Trebuie să-l prindă pe Douăzeci şi Trei », a spus şi se şi întorsese pe călcîie. Ignorase cu totul facturile rămase încă neplătite. Pentru el erau doar petece de hîrtie; la compania feroviară mai aveau o mulţime de asemenea hîrţoage. Însă sacul conţinea bani.

« Cine trebuie să-l prindă pe Douăzeci şi Trei? » am spus eu. Numărul Douăzeci şi trei era trenul de dimineaţă către sud. Da, da, Jeffersonul avea trenuri de pasageri pe vremea aceea, destule ca să trebuiască să le dea numere ca să le poată deosebi unul de altul.

« Ce dracu » a spus Boon, « cum să te pregătesc mai cu binişoru cînd tu nici nu stai să asculţi la ce spun eu? Tata Mare-al tău a murit astă noapte. Trebuie să ne grăbim. »

« Da' n-a murit ! », am spus, am strigat. « Era pe verandă în faţă azi dimineaţă cînd am trecut noi ». Şi chiar şi fusese. Tata şi cu mine îl văzuserăm amîndoi, citind ziarul sau plimbîndu-se sau stînd pe scaun cum îl vedeam în fiecare dimineaţă, aşteptînd să se facă vremea să se ducă la bancă.

« Da cine dracu zice de Patronu? » a spus Boon. « Am zis tata mare ălălalt al tău, tata lui maică-ta acolo la Jackson sau Mobile sau unde o fi ».

« O », am spus. « Da' ce, tu nici nu ştii măcar deosebirea dintre Bay St. Louis şi Mobile? » Pentru că acuma era totul cum trebuie. Asta era altceva. Bay St. Louis era la trei sute de mile; de abea dacă-l cunoscusem pe bunicul Lessep, decît de două ori la Crăciun la Jefferson şi de trei ori ne duseserăm noi acolo vara. Şi pe lîngă asta mai şi fusese bolnav multă vreme; fuseserăm — Mama şi cu noi toţi — acolo vara trecută chiar literalmente ca să-l vedem intrînd în pat cum s-a dovedit după aceea ca să nu se mai dea jos chiar dacă noi nu ştiam

https://biblioteca-digitala.ro

asta atunci (Mama și cu Mătușa Callie, pentru că stră-unchiul tău Alexander sosise cu o lună mai înainte, fusese acolo iarna trecută cînd li se păruse la toți că are să moară). Spun «chiar dacă» gîndindu-mă la Mama; în ochii unui copil, cînd un bătrîn se îmbolnăvește înseamnă că el sau ea a și încetat să mai trăiască; moartea propriu zisă nu face altceva decît să limpezească atmosfera ca să spunem așa, nu mai e în stare să mai răpească vreun lucru care de mult pierise oricum.

«Bine, bine», a spus Boon. «Tu vino cu mine, Jackson, Mobile, New Orleans — tot ce știu eu e că e undeva prin partea aia, și oriunde o fi, ei tot trebuie să prindă trenu ăla.» Și asta, numele *New Orleans*, nu atît adus în discuție cît scăpînd în contextul respectiv — ar fi trebuit să-mi deschidă ochii, să-mi dezvăluie tot visul incredibil al lui Boon, intenția, hotărîrea lui; mașinațiile complicate pe care le-a folosit mai tîrziu ca să mă seducă n-ar fi făcut decît să-mi confirme. Însă poate că nu-mi revenisem pe de-a-ntregul de pe urma șocului; și mai era și că, la momentul acela, n-aveam la dispoziția mea tot atît de multe amănunte cît deținea Boon. Așa că am plecat de acolo, repede, eu tropăind ca să mă țin după el, pe drumul cel mai scurt traversînd Piața, pînă cînd am ajuns acasă.

Unde era mare vîlvă. Mai erau doar două ceasuri pînă la tren și Mama era mult prea ocupată ca să-și ia răgazul să plîngă sau să se jelească; era doar palidă la față, atentă, eficientă. Pentru că acum aflasem și eu ceea ce Boon îmi spusese de fapt de două ori: că Bunicul și Bunica mergeau și ei la înmormîntarea Bunicului Lessep. El și cu Bunicul fuseseră colegi de cameră, în același an la Universitate; fuseseră cavaleri de onoare fiecare la nunta celuilalt, ceea ce poate că avusese de a face cu faptul că Mama și cu Tata se aleseseră unul pe altul dintre toți bărbații și femeile de pe lume ca să rămînă după aceea s-o privească numai pe ea în ochi (ceea ce, cred, înseamnă că au mers pe drumul cel drept), și Bunica și cu Bunica Lessep locuiau destul de departe una de alta ca să continuie să fie politicoase și chiar amabile fiecare cu cealaltă ca mamă a unui singur copil. Pe lîngă aceasta, pe vremea aceea oamenii luau înmormîntările în serios. Nu moartea: moartea era pentru noi o familiaritate constantă: nu exista familie ale cărei anale să nu fi fost însemnate cu pietre tumulare pe care datele erau atît de apropiate încît nu mai aveau ce căuta nici măcar numele — afară de cazul bine înțeles că mama dormea și ea în același mormînt, ceea ce se întîmpla mai des decît ai vrea să-ți închipui. Fără să mai vorbim de soții și unchii și mătușile din anii douăzeci și treizeci și patruzeci, și de bunicii și frații și surorile bunicilor aceștia fără copii care pe atunci mureau acasă la ei, în aceleași camere și paturi în care se și născuseră, în loc de a se transfera în cine știe ce eufemisme în formă de cubicule cu nume care țineau de soare apune. Ci înmormîntările, ceremonia rituală a îngropăciunii, țesute cu fire subțiri însă trainice ca oțelul în stare să se extindă încă și mai departe și să suporte o greutate încă și mai mare decît cea a distanței dintre Jefferson și Golful Mexic.

Așa că și Bunicul și Bunica se duceau la înmormîntare. Ceea ce fie chiar și numai incidental înseamna că, în lipsa oricăror alte rude apropiate în oraș, noi — eu și cei trei frați ai mei și Mătușa Callie — trebuia să fim trimiși la ferma văru-lui Zachary Edmonds la o depărtare de șaptesprezece mile și să stăm acolo pînă cînd aveau să se întoarcă Tata și cu Mama; aceasta mai însemna de asemenea doar incidental că Tata și Mama aveau să lipsească patru zile. Ceea ce însemna în realitate era că Bunicul și cu Bunica n-aveau să se întoarcă nici după patru zile. Pentru că Bunicul nu pleca niciodată din Jefferson, nici măcar ca să se ducă măcar pînă la Memphis, fără să petreacă și două sau trei zile la New Orleans, oraș pe care-l iubea mult, fie la dus fie la întors; și de data aceasta s-ar fi putut chiar să-i ia cu ei și pe Mama și Tata. Aceasta însemna de fapt ceea ce îmi spusese

https://biblioteca-digitala.ro

deja de două ori Boon printr-o inadvertență exuberantă și încă neîncrezătoare: și anume că posesorul acelui automobil, și oricine altcineva care avea sau măcar își asuma vreo autoritate asupra lui, aveau să fie la o distanță de trei sute de mile de automobilul însuși, un interval de timp care putea să dureze oricît între patru zile și o săptămînă. Așa că toate mașinațiile lui neîndemînatice prin care se străduia să mă seducă și mă corupă pe mine nu erau decît confirmări. Nu erau nici măcar aere, fanfaronade. Ar fi putut să ia singur mașina, și fără îndoială că ar fi și făcut-o dacă eu m-aș fi dovedit incoruptibil, chiar și știind dinainte că într-o zi tot trebuia s-o aducă înapoi sau să se întoarcă el însuși înapoi ca să facă față unei crize mai mici decît cea care s-ar fi iscat dacă — cînd — poliția Bunicului l-ar fi ajuns din urmă. Pentru că de întors trebuia să se întoarcă. Unde ar fi putut să se ducă, el care nu cunoștea, nici un alt loc aiurea, pentru care cuvintele-numele — Jefferson, McCaslin, De Spain, Compson — erau nu numai casa lui ci și tatăl și mama lui? Dar cine știe ce calcul trudit, băbesc, ce licărire embrionară de discreție și bun simț rudimentar dar încă nepătat îl determinase cel puțin să încerce cu mine întîi, să mă pună pe mine deoparte ca un fel de ostatec. Și nici n-avea nevoie să mă încerce, să mă pună la încercare întîi. Cînd oamenii mari vorbesc despre inocența copiilor, adevărul este că nu știu ce spun. Dacă sînt strînși cu ușa, mai fac un pas mai departe și spun, Ei, ignoranță, atunci. Dar copilul nu e nici una nici alta. Nu există crimă pe care un băiat de unsprezece ani să n-o fi luat în considerare cu mult înainte. Singura lui nevinovăție e că s-ar putea să nu fie deajuns de bătrîn ca să dorească și roadele faptei, și asta nu e nevinovăție, ci poftă; ignoranța lui constă în faptul că nu știe cum s-o săvîrșească, ceea ce nu e ignoranță, ci doar o chestie de mărime.

Însă Boon nu știa asta. El trebuia să mă seducă pe mine. Și avea atît de puțin timp la dispoziție: numai din clipa în care pleca trenul și pînă la lăsarea întunericului. Ar fi putut să înceapă totul cumpănit, de la zero, a doua zi sau ziua următoare sau în orice altă zi pînă — și inclusiv — miercuri. Însă astăzi, acum, era momentul cel mai bun pentru el, cînd automobilul era vizibil pentru tot Jeffersonul, era deja în mișcare, implicat în operația de plecare; era ca și cum zeii înșiși i-ar fi oferit aceste ceasuri libere de orice iscoade între unsprezece și două minute și apusul soarelui, și el n-ar fi putut să le disprețuiască, să le ignoreze decît pe riscul lui. Mașina a tras la scară. Bunicul și Bunica deja îmbarcați, cu cutia de pantofi în care se afla puiul fript și ouăle tari și prăjitura pentru masă deoarece n-avea să fie vagon restaurant pînă cînd aveau să schimbe trenul la gara cea mare la ora unu și atît Bunica cît și Mama îi cunoșteau pe Bunicul și pe Tata destul de bine la vremea aceasta ca să știe că ei n-aveau de gînd s-aștepte pînă la ora unu ca să-și ia dejunul, indiferent de cine ar fi murit. Nu: nici Bunica, dacă cea lovită de doliu ar fi fost oricine altcineva în afară de Mama. Nu, nici asta nu-i adevărat; Bunica avea o arie de principiu mai largă decît cea restrînsă la soția fiului ei; poate că tot ce-ar fi avut nevoie în cazul acesta Mama ar fi fost să fie o femeie. Nu bărbații sînt cei care au de făcut față morții; ei rezistă, încearcă să i se împotrivească și în consecință li se încurcă mințile; în timp ce femeile o atacă din flanc, o învăluie într-o confederație molatecă și instantanee de nerezistență, ca într-o vată de bumbac sau în pînză de păianjen, și reușesc de îndată să-i smulgă colții și s-o facă inofesivă, nu numai micșorată și utilizabilă ci chiar și utilă asemenea unui burlac fără o lețcaie sau unei rubedenii rămasă fată bătrînă întotdeauna gata să fie folosită ca să umple un loc gol sau să dea brațul unui oaspete suplimentar în drum spre sufragerie. Bagajele lor erau legate gata de bara din spate și Băiatu Thomas le scosese pe ale Mamei și Tatii afară în stradă și acum îi urmam și noi toți, Mama în voalul ei negru și Tata cu banda

https://biblioteca-digitala.ro

neagră la braţ, noi urmînd şi cu Mătuşa Callie care-l ţinea în braţe pe Alexander. « La revedere », a spus Mama, « la revedere », sărutîndu-ne cu voal cu tot, mirosind aşa cum mirosea ea întotdeauna dar şi cu ceva negru în mirosul ei, parcă de la voalul negru subţire care în realitate nu ascundea nimic, ca şi cum ceva mai mult decît un simplu mesaj electric mecanic prin sîrmele de alamă fusese ceea ce străbătuse cele trei sute de mile de la Bay St Louis; da, da, îi simţeam mirosul cînd m-a sărutat, spunînd, « Tu eşti băiatul cel mare, bărbatul acum. Tu trebuie s-o ajuţi pe Mătuşa Callie cu ceilalţi, ca să n-o supere pe verişoara Louisa », urcîndu-se deja repede în automobil alături de Bunica, şi atunci Boon spuse,

« O să trebuiască să umplu rezervoru pentru drumu pînă la McCaslin după masă. Ziceam că Lucius să vină acuma cu noi ca să m-ajute la întoarcere de la gară. » Înţelegi, cît de uşor avea să fie. Era chiar prea uşor, te făcea să te şi ruşinezi parcă. Era ca şi cum înseşi atuurile virtuţii şi dreptăţii s-ar fi întors împotriva Bunicului şi Bunicii şi Mamii şi Tatii. Foarte bine dacă vrei aşa, şi împotriva mea. Chiar şi faptul că automobilele n-aveau decît o vechime de doi sau trei ani în Jefferson îl ajuta pe Boon — bine, bine, pe noi. Mr Rouncewell, agentul companiei petroliere care aproviziona toate prăvăliile din districtul Yoknapatawpha din tancurile sale staţionate în spatele gării, în ultimii doi ani avea şi un tanc special cu benzină, cu o pompă şi un negru care s-o pompeze; tot ceea ce Boon sau oricine altcineva care dorea benzină avea de făcut era pur şi simplu să-şi tragă maşina acolo şi să oprească şi să coboare şi negrul ridica bancheta din faţă şi măsura rezervorul cu băţul lui anume gradat şi umplea rezervorul şi încasa banii sau (dacă Mr. Rouncewell însuşi nu era acolo) te lăsa să-ţi scrii singur numele şi cîte galoane erau într-un registru soios. Însă, deşi Bunicul avea automobilul de un an acum, nici unul din ei — Bunicul sau Bunica sau Tata sau Mama — n-aveau nici cunoştiinţe în ce priveşte felul cum erau acţionate automobilele şi nici temeritatea (sau poate că ar fi fost doar curiozitatea) să pună la îndoială sau să contrazică spusele lui Boon.

Aşa că el şi cu mine ne-am oprit să aşteptăm pe peron; Mama ne făcea cu mîna de la fereastră în timp ce se depărta trenul. Acum era mişcarea lui Boon. Ar fi trebuit să spună ceva, ar fi trebuit să înceapă. Reuşise să cureţe terenul şi să mă aibe pe mine în puterea lui, cel puţin pînă în momentul cînd Mătuşa Callie avea să înceapă să se întrebe unde aveam să iau eu masa de prînz. Vreau să spun, Boon nu ştia că n-avea nevoie să spună nimic altceva decît poate să mă anunţe că am plecat, şi chiar nici asta — destinaţia — nu conta. Nu învăţase nimic nou despre fiinţele omeneşti, şi după toate aparenţele uitase chiar şi ceea ce trebuie să fi ştiut vreodată despre băieţii tineri.

Şi acum Boon însuşi habar n-avea cum să înceapă. Se rugase cerului să-i dea noroc şi imediat, cu prima poştă ai fi putut spune, i se acordase mai mult decît se pricepea el să folosească. Poate că ţi s-a mai spus pînă acum că Fortuna e o cumătră uşuratecă, una care nu se scumpeşte niciodată ci dăruieşte cu amîndouă mîinile, fie lucruri bune, fie rele; poate mai multe din primele decît ai crede (şi poate pe bună dreptate) că meriţi; mai multe din celelalte decît poţi să duci. Aşa şi cu Boon. Aşa că tot ce-a spus el a fost, « Şi aşa».

Dar nici eu nu l-am ajutat. Cel puţin atîta m-am răzbunat şi eu. Bine, bine, răzbunare pe socoteala cui? Nu pe Boon, bine înţeles: pe mine, pe ruşinea mea; poate pe Tata şi pe Mama care mă părăsiseră în ghiarele acestei ruşini; poate pe Bunicul, al cărui automobil făcuse posibilă această ruşine; cine ştie? poate pe Mr. Buffaloe însuşi — somnambulul acela pierdut în visuri, lovit de delirul divin care pusese în mişcare totul cu doi nevinovaţi ani mai înainte. Însă mi-era milă de Boon

https://biblioteca-digitala.ro

pentru că avea atît de puţin timp. Trecuse de unsprezece acum; Mătuşa Callie avea să înceapă să mă aştepte îndărăt în cîteva minute, nu pentru că ar fi ştiut că n-avea cum să ne ia mai mult de zece minute ca să ajungem îndărăt acasă după ce-l auzise pe Douăzeci şi Trei şuierînd cînd trecea de barieră, ci pentru că ea însăşi avea să se agite într-o nerăbdare nestăpînită să ne vadă că am stat la masă şi că am plecat spre McCaslin; ea se născuse la ţară şi încă şi acum prefera viaţa de ţară. Boon nu mă privea. Avea grijă să nu se uite la mine «Trei sute de mile», a spus. «Bună treabă că s-a gîndit cineva să inventeze trenurile. Dacă ar fi trebuit să se ducă cu căruţa cu catîrii cum se făcea pe vremuri, n-ar fi ajuns acolo nici în zece zile, şi ce să mai vorbim să se întoarcă în zece zile.»

«Tata a zis că patru zile», am spus.

«Aşa e», a spus Boon.« Aşa a zis. Poate că avem patru zile timp să ne întoarcem acasă, da chiar şi aşa nu înseamnă că avem o veşnicie.» Ne-am întors la maşină şi ne-am urcat. Dar n-a pornit-o. «Poate că cînd se-ntoarce Patronu în ze- în patru zile are să mă lase să te învăţ cum să umbli cu asta. Acuma te-ai făcut şi tu mare. Da p-ormă tu şi ştii. Te-ai gîndit vodată la asta?»

«Nu», am spus. «Pentru că n-o să mă lase.»

«De, n-ai nici un zor. Ai oricum patru zile în care el poa să se răzgîndească. Da eu tot zic că mai de grabă o să fie zece.» Încă nu făcea nici o mişcare ca să pornească maşina. «Zece zile», a spus. «Cît de departe crezi tu că poate s-ajungă automobilu ăsta în zece zile?»

«Tata a zis că patru», am spus eu. -

«Bine şi-aşa», a spus el. «Cît de departe în patru zile?»

«N-am cum să ştiu nici asta», am spus. «Pentru că nu-i nimeni pe aici care să afle şi să-mi spuie.»

«Bine», a spus el. A pornit maşina dintr-o dată şi a dat înapoi şi a întors, mergînd repede, repede chiar de la început, dar nici spre casă nici spre pompa de benzină a lui Mr. Rouncewell.

«Credeam că mergem să luăm benzină», am spus.

Mergeam repede. «M-am răzgîndit», a spus Boon. «Văd eu de asta cînd o fi să plecăm la al-de McCaslin după masă. Aşa că cîştigăm benzina aia care n-o să se mai evapore stînd aşa de geaba.» Eram acum pe o uliţă, înaintînd cu viteză printre cocioabele negrilor şi grădinile de zarzavat şi curţile cu pui de găină, şi puii şi cîinii săreau în toate părţile disperaţi din praf tocmai la vreme, pe urmă am ieşit din uliţă şi am dat într-un cîmp viran, un maidan scrijilat uşor cu urme de cauciucuri dar nu şi de copite; şi acum l-am recunoscut: era autodromul pe care şi-l făcuse singur Mr. Buffaloe, locul în care-l izgonise legea colonelului Sartoris acum doi ani şi unde-l învăţase pe Boon să conducă automobilul. Şi eu tot nu înţelegeam cînd Boon a zmucit maşina să se oprească şi a spus, «Treci aici în locul meu.»

Aşa că pînă la urmă tot am întîrziat la masă; Mătuşa Callie ieşise deja pe veranda din faţă, cu Alexander în braţe şi ţipa la Boon şi la mine înainte chiar ca Boon să fi oprit maşina ca să mă dau jos. Pentru că Boon mă bătuse pînă la urmă în luptă cinstită; era evident că nu uitase chiar tot ce-şi mai aducea aminte din tinereţe despre cum s-ar spune psihologia băieţilor. Acum bine înţeles că înţeleg mai bine, şi chiar şi atunci înţelegeam destul de bine: că alunecarea în ispită a lui Boon şi a mea fuseseră nu numai instantanee ci şi simultane: începînd chiar din momentul identic în care Mama primise mesajul că murise Bunicul Lessep. Însă ceea ce mi-ar fi plăcut mie să cred era asta: că Boon mă trişase. În orice caz asta-mi spuneam eu atunci: că, bine instalat în spatele acelei bune purtări inviolabile şi inexpugnabile concomitentă cu numele pe care-l purtam, plămădit după siluietele cavalereşti ale strămoşilor mei bărbaţi aşa cum îmi fuseseră lăsate moştenire — mai precis, transmise

https://biblioteca-digitala.ro

cu forța — mie însumi prin cuvintele pline de autoritate ale tatălui meu, mai apoi întărite și făcute să fie vulnerabile la rușine prin convingerile pline de iubire ale mamei mele, eu nu făceam altceva decît să-l pun la încercare pe Boon; nu-mi încercam propria virtute, ci pur și simplu puneam la încercare capacitatea lui Boon de a o submina; și, în inocența mea, încrezîndu-mă prea mult în armura și scutul inocenței, așteptam, ceream, luam în considerare mai mult decît era în stare să suporte acea firavă țesătură. Spun « firavă țesătură» nu ca o aluzie, ci în chip explicit; pentru că am remarcat la vremea mea cît de adesea susținătorii și chiar participanții virtuții își păstrează în mod evident îndoieli grave cu privire la inexpugnabilitatea virtuții luată ca scut de apărare, punîndu-și credința și încrederea nu în virtute ci mai de grabă în zeul sau zeița în a cărei sarcină cade apărarea virtuții; neglijînd virtutea cum s-ar zice ca să se supună înseși zeiței celei mari, astfel ca drept răsplată zeița fie să abată ispita de la ei fie să intercedeze într-un fel sau altul pentru ei. Ceea ce explică o mulțime de lucruri, pentru că am mai remarcat la vremea mea și că zeița care are în sarcină virtutea pare să fie aceeași cu cea care are în sarcină și norocul, dacă nu și nebunia.

Așa că Boon m-a învins cinstit, folosind, așa cum ar trebui s-o facă și o face un gentleman, mănuși. Cînd a oprit mașina și a spus « Treci în locul meu», am crezut că știu ce avea de gînd. Mai făcusem asta și înainte cu patru sau cinci prilejuri conveniente și discrete în curtea Bunicului, eu stînd pe genunchii lui Boon și ținînd volanul și conducînd în timp ce el lăsa automobilul să se miște încet în viteza întîia prin curte. Așa că eram pregătit pentru asta. Eram cum se spune *en garde* și chiar îmi începusem contractul, îmi deschideam gura să spun *Astăzi e prea cald ca să stau pe genunchii tăi. Și pe urmă mai bine să ne întoarcem acasă* cînd am văzut că el și coborîse din mașină pe partea cealaltă chiar în timp ce-mi vorbea, și sta acolo în picioare cu o mînă pe volan și motorul încă în mers. O secundă sau două încă nu puteam să-mi cred ochilor. « Hai, grăbește-te», a spus. « Poți să te-aștepți dintr-o clipă într-alta s-o vezi pe Callie că vine cît o țin picioarele pe ulița aia cu copil cu tot în brațe și mai și zbierînd cu gura pînă la urechi.»

Așa că m-am strecurat în spatele volanului, și cu Boon alături, deasupra mea, peste mine, cu o mînă pe mîna mea ca să-mi schimbe vitezele, cealaltă mînă peste a mea ca să controleze frîna, ne-am mișcat înapoi și înainte pe terenul acela viran bătut de soare, înainte puțin, îndărăt puțin, concentrați, afară din timp, Boon deopotrivă ca și mine, adîncit, pierdut în ceea ce făcea, îndreptîndu-mi cîte o mișcare greșită (asta și era miza pe care jucase, înțelegi), în afara timpului, dincolo de timp, invulnerabili la timp, pînă cînd ceasul de la tribunal bătînd amiaza la o jumătate de milă depărtare ne-a readus în simțiri, ne-a aruncat înapoi în lumea aspră și iminentă de iluzie și înșelăciune.

« Foarte bine» a spus Boon, « fuga acuma», fără măcar să mai aștepte să mă mișc eu, ridicîndu-mă în brațe pe cînd el însuși se strecura înapoia volanului, și mașina năpustindu-se înapoi peste maidan către casă, și noi vorbindu-ne acum ca de la bărbat la bărbat, mutuali în crima noastră, aliați bine înțeles dar încă nu și de-o vîrstă, asta din cauza inocenței mele; eu chiar începînd să-i spun *Dar acuma eu ce fac? Are să trebuiască să-mi spui* cînd încă o dată Boon a vorbit primul și m-a făcut și pe mine egalul lui: « Te-ai gîndit cum să facem? N-avem prea mult timp.»

« Bine, bine», am spus. « Acuma haide. Să ne întoarcem acasă pînă nu începe Mătușa Callie să zbiere.» Așa că înțelegi ce vroiam eu să spun despre Virtute? Ai auzit — în orice caz ai să auzi — oameni vorbind despre timpurile de astăzi rele, sau despre generația tînără de stricați. Nici nu există așa ceva. Nici o epocă a istoriei și nici o generație de ființe omenești nici n-a fost nici nu este și nici nu va fi vreodată deajuns de mare ca să conțină lipsa de virtute într-un anumit moment dat,

https://biblioteca-digitala.ro

după cum n-ar putea să conţină tot aerul la un anumit moment dat; tot ce pot să facă este să spere că vor fi atinşi cît mai puţin cu putinţă din trecerea lor prin timpurile acestea. Pentru că ce păcat că Virtutea nu are — poate nici nu poate avea — grijă de ce e al ei aşa cum face Lipsa de Virtute. Poate nici nu poate; ea care celor care se dedică Virtuţii nu le poate oferi drept răsplată decît virtute goală şi inodoră şi lipsită de gust: în comparaţie nu numai cu strălucitoarele răsplăţi ale păcatului şi plăcerii ci şi cu abilitatea mereu la pîndă, neabătută, atoatepreştiutoare acea incredibilă şi fără pereche capacitate de invenţie şi imaginaţie — cu care pînă şi paşii şovăitori ai copilăriei sînt ghidaţi cu fermitate şi stăruinţă pe calea înflorată şi primăvăratică. Pentru că, o, da, mă maturizasem grozav din clipa cînd bătuse ceasul cu două minute mai înainte. Am observat faptul că, cu excepţia cîtorva cazuri izolate de ceea ce s-ar putea numi hiper-prematuritate răuvoitoare, copiii, ca şi poeţii, mint mai degrabă de plăcere decît pentru un profit. Sau cel puţin aşa credeam eu că remarcasem pînă atunci, cu cîteva excepţii neglijabile implicînd simple acte de autoapărare împotriva unor creaturi (părinţii mei) mai mari şi mai puternici decît mine. Dar nu mai era aşa. Sau oricum acum nu mai era aşa. Eram la fel de hotărît ca şi Boon şi — cel puţin în următorii paşi — încă şi mai vinovat. Pentru că (înţelesesem asta, nu, ştiam asta; era evident; Boon însuşi recunoscuse asta textual) eram mai deştept decît Boon. Încercasem, simţisem deodată aceeaşi izbucnire exultantă de febră pe care trebuie s-o fi simţit Faust însuşi: că dintre noi doi amîndoi damnaţi şi încă în chip irevocabil, eu eram conducătorul, eu eram stăpînul, patronul.

Mătuşa Callie ieşise deja pe verandă, cu Alexander în braţe şi ţipînd la noi.

« Ia-o uşor», i-am spus. « E gata masa? A avut o pană automobilul. Boon l-a reparat. Nici n-am avut vreme să luăm benzină şi acuma trebuie să mănînc repede şi să întorc ca să-l ajut să umple rezervorul.» Am intrat în sufrageria din spate. Mîncarea era pe masă. Lessep şi Maury începuseră să mănînce. Mătuşa Callie îi şi îmbrăcase (îi îmbrăcase pentru călătoria de şaptesprezece mile ca să mergem la vărul Zack şi să stăm acolo patru zile ca şi cum ar fi fost vorba să mergem pînă la Memphis; nici nu ştiu de ce o făcuse, decît poate pentru că n-avusese nimic altceva de făcut între momentul cînd plecaseră Mama şi Tata şi clipa cînd să ne aşezăm la masă. Pentru că Maury şi Alexander mai trebuiau să tragă şi un pui de somn înainte de a pleca) însă după cum arăta bluza lui la piept, avea să trebuiască să-l spele iar pe Maury şi să-l schimbe.

Chiar şi aşa, am terminat înaintea lor şi m-am dus înapoi (Mătuşa Callie tot mai ţipa, nu tare pentru că era în casă bine înţeles. Însă ce putea să facă şi ea, singură — şi negresă pe deasupra — în faţa lipsei de Virtute?) peste drum acasă la Bunicul. Ned probabil că plecase în oraş imediat ce pornise automobilul. Însă se întorsese probabil ca să mănînce. Trebuia să se întoarcă. Ne-am oprit în curtea din spate. Clipea spre mine. Deseori, de fapt cea mai mare parte a timpului, ochii lui erau parcă roşiatici, ca de vulpe. « De ce nu vrei să rămîi acolo?» a spus.

« Le-am promis la nişte băieţi că mergem mîine şi încercăm un loc nou de pescuit pe care-l ştie unu' din ei.»

Ned clipea mereu înspre mine. « Aşa c-ai de gînd să te duci pînă la McCaslin cu Boon Hogganbeck şi de acolo să te întorci şi să vii înapoi aci cu el. Numai că are să trebuiască să ai ceva să-i spui lu Miss Louisa ca să te lase să vii înapoi şi aşa că o să ai nevoie de mine ca să spun şi eu ca tine ca să te creadă.»

« Nu», am spus. « N-am nevoie de nimic de la tine. Îţi spun doar ca să ştii unde sînt şi să nu te certe pe urmă pe tine. Nici n-am să am nevoie de loc de tine. Am să stau la văru Ike.» Înainte ca să fi venit restul din ei, vreau să spun fraţii mei, cînd Mama şi cu Tata întîrziau undeva noaptea tîrziu şi Bunicul şi Bunica

https://biblioteca-digitala.ro

nu erau nici ei acasă, eu şedeam cu Ned şi Delphine. Uneori şi dormeam acasă la ei toată noaptea, doar aşa să mai schimb. Aş fi putut s-o fac şi acum, dacă ar fi ajutat la ceva. Însă vărul Ike şedea singur într-o cameră deasupra prăvăliei lui de fierărie. Chiar dacă Ned (sau oricine altcineva ar fi avut treabă s-o facă) l-ar fi întrebat de-a dreptul dacă fusesem la el acasă sîmbătă noaptea, pînă cînd ar fi apucat să întrebe avea să fie luni, şi mă hotărîsem repede şi din toate puterile să nu mă mai gîndesc la ziua de luni. Vezi, dacă oamenii n-ar mai refuza repede şi din toate puterile să se mai gîndească la ziua de luni, Virtutea n-ar mai trebui să treacă prin clipe atît de grele şi nerăsplătitoare.

« Aha», a spus Ned. « N-ai nevoie de nimic de la mine. Eşti doar aşa bun la inimă, ca să mă scuteşti să-mi mai bat capul şi să mă mai necăjesc pentru tine. Să scuteşti de bătaie de cap şi de grijă pe oricine ar veni să întrebe de ce nu eşti la McCaslin unde ţi-a spus tăticu tău să fii ». A clipit înspre mine. « Hi hi hi», a spus.

« Bine», am spus. « Spune-i Tatii că m-am dus la pescuit duminică dacă ei tot nu erau acasă. Nu mai pot eu.»

« N-am de gînd să spun la nimeni nimica despre tine», a spus el. « Ce treabă am eu cu tine. E treaba lu Callie cu tine pînă se întoarce mămica ta. Decît dacă ai de gînd să te muţi la prăvălie la Mr. Ike la noapte aşa cum ziceai.» A clipit înspre mine. « Cînd vine Boon Hogganbeck să te ia?»

« Trebuie să vină acuma», am spus. « Şi mai bine să nu afle Tata sau Patronu că tu îi spui Boon Hogganbeck.»

«Îi spun eu Mister destul ca să aibă el dreptul să-mi ceară să-i spun», a spus Ned. « Cu atît mai mult să merite să-i spun». A spus, « Hi hi hi.»

Vezi şi tu, am făcut ce am putut. Partea proastă erau uneltele pe care le aveam eu la dispoziţie. Inocenţa şi ignoranţa : nu numai că n-aveam puterea şi cunoştinţele, n-aveam nici măcar timp deajuns. Cînd soarta, zeii — perfect, Non-Virtutea — îţi oferă prilejurile, tot ce mai pot face e să-ţi dea loc să te desfăşori. Însă cel puţin vărul Ike era uşor de găsit sîmbătă. « Sigur», a spus. « Vino la mine la noapte. Poate că mergem la pescuit mîine — numai să nu-i spui lu taică-tu.»

« Nu, vă rog», am spus. « Nu vin la dumneata la noapte. Mă duc la Ned şi Delphine, ca de obicei. Vroiam numai să-ţi spun, pentru că nu-i aici Mama să-i spun ei. Adică, vreau să spun, să-i cer ei voie.» Vezi, făceam şi eu ce puteam cu ce aveam la dispoziţie, cu ce ştiam şi eu. Nu că mi-aş fi pierdut încrederea în succesul final; mi se părea doar că Non-Virtutea îşi pierdea punîndu-mă doar la încercare timpul atît de necesar şi chiar disperat necesar pentru nişte scopuri mai importante. M-am întors acasă, fără să alerg; Jeffersonul nu trebuia să mă vadă alergînd; dar totuşi cît puteam mai repede fără să alerg. Înţelegi şi tu, nu îndrăsneam să-l las pe Boon singur în mîinile Mătuşii Callie.

Am ajuns la timp. De fapt, Boon şi cu automobilul au fost cei care au întîrziat. Mătuşa Callie avusese chiar timp să-i schimbe pe Maury şi pe Alexander; dacă mai trăseseră şi un pui de somn după masă fusese probabil cel mai scurt şi mai grăbit somn care se pomenise vreodată acasă la noi. Şi mai era şi Ned acolo, el care n-avea nici o treabă să fie acolo. Nu, nu e adevărat. vreau să spun faptul că el era acolo era cu totul nelalocul lui; nu faptul că era la noi acasă, pentru că venea des, ci faptul că era undeva unde putea să facă ceva folositor cînd Bunicul şi Bunica lipseau din oraş. Pentru că scotea bagajele — coşul cu scutecele şi alte mărunţişuri personale ale lui Alexander, valizele cu hainele mele şi ale lui Lessep şi ale lui Maury pentru patru zile, şi legătura strînsă într-o cîrpă a Mătuşii Callie, aruncîndu-le pe jos claie peste grămadă la poartă şi spunîndu-i Mătuşii Callie: « Poţi să iei loc liniştită şi să te mai odihneşti niţel. Boon Hogganbeck s-a apucat şi a stricat de tot

https://biblioteca-digitala.ro

socoteala aia și cine știe pe unde-o fi să încerce s-o dreagă. Dacă vrei cu tot dinadinsu s-ajungi la McCaslin pînă diseară, telefonează-i lui Mr Ballott la grajduri să-l trimită pe Băiatu Thomas cu trăsura și vă conduc eu acolo așa cum trebuie să meargă oamenii ca lumea.»

Și după o vreme a început să se pară că Ned avea dreptate. Se făcuse unu și jumătate (în care timp Alexander și Maury ar fi putut să doarmă) și nici urmă de Boon; pe urmă Maury și Aleander ar mai fi putut să mai fi dormit încă o jumătate de oră pe deasupra; Ned spusese « Ascultă ce-ți spun eu» de atît de multe ori pînă acum că Mătușa Callie se oprise să mai țipe în legătură cu Boon și țipa la Ned în schimb pînă cînd el s-a dus și s-a așezat sub boltă mai încolo; ea era tocmai pe cale să mă trimită pe mine să văd ce-i cu Boon și cu automobilul cînd a apărut și el. Cînd l-am văzut, mi-a sărit inima. Își schimbase hainele. Vreau să spun, se bărbierise și pusese nu numai o cămașe albă dar era și curată, cu guler și cravată; și eram sigur că atunci cînd avea să se dea jos din mașină ca să ne ajute pe noi să ne îmbarcăm avea să-și țină și haina pe braț și primul lucru pe care Mătușa Callie avea să-l vadă cînd avea s-ajungă la mașină avea să fie bocceluța lui înăuntru pe jos. Eram plin de oroare, dar și de mînie (nu față de Boon : asta înțelesesem, descoperisem chiar de la început) ci față de mine însumi, care ar fi trebuit să fi știut, să mă fi așteptat la asta pentru că știusem (înțelesesem și asta acum) toată viața că cine avea de a face cu Boon avea de a face cu un copil și nu numai că trebuia să facă față dar chiar și să anticipeze toanele lui imprevizibile; nu de nebunia pe care o reprezenta faptul că Boon era lipsit de cele mai elementare rudimente ale bunului simț, ci de rușine că nu fusesem în stare să anticipez, să presupun că aveau să-i lipsească, spunînd, plîngînd acelui Cineva cine-o fi el pe care-l acuzi în asemenea momente de criză *Nu-Ți dai seama că eu n-am decît unsprezece ani? Cum poți să Te aștepți din partea mea să fac toate astea cînd n-am decît unsprezece ani? Nu vezi că-mi pui în cîrcă mai mult decît pot să duc?* Însă în clipa următoare, furie și împotriva lui Boon; nu că stupiditatea lui ne zădărnicise escapada cu automobilul pînă la Memphis (e adevărat, Memphis ca destinația noastră nici nu fusese pomenit, nici aici în ce ți-am povestit pînă acum și nici între Boon și mine. De ce-ar fi fost? Unde altundeva ar fi putut să mergem? De fapt, unde altundeva ar fi putut să vrea să se ducă oricine aici, în Mississippi-ul de nord? Cine știe ce ființă încărcată de ani și cu viața sfîrșită pe patul lui sau al ei de moarte ar mai fi putut să-și închipuie sau să se teamă de o destinație mai îndepărtată, însă aceste ființe nu erau nici Boon și nici eu). De fapt, în momentul acela aș fi vrut să nu fi auzit niciodată în viața mea nici de Memphis nici de Boon și nici de automobile; eram acum de partea colonelului Sartoris întru a-i stîrpi și pe Mr Buffaloe și visul său de pe fața pămîntului chiar din clipa în care încolțise acest vis. Mînia mea față de Boon venea de la faptul că el distrusese, năruise dintr-o singură lovitură copilărească asemenea izbiturii orbești cu piciorul a unui copil construcția precară și febrilă a minciunilor și promisiunilor mele false și a jurămintelor mele strîmbe; dînd la iveală înșelăciunea cu picioare de lut pentru care-mi pusesem zălog — de fapt, îmi damnasem — sufletul; sau poate dezvăluirea adevăratei, sordidei lipse de valoare a sufletului pentru care fusesem destul de van ca să-mi închipui că diavolul avea să plătească ceva: ca și cum ți-ai pierde fecioria prin cine știe ce neșansă, neatenție meschină, cum ar fi fost pentru că n-ai dat atenție încotro te îndrepți, neștiutor nici măcar de plăcere, cu atît mai puțin de păcat. Pe urmă chiar și mînia îmi trecuse. Nimic nu mai rămăsese, nimic. Nu mai vroiam să merg nicăieri, să mai fiu undeva. Vreau să spun, nu mai vroiam să mai fiu *fiind* undeva. Dacă ar fi fost să mai fiu ceva, aș fi vrut *să fi fost*. Îmi spuneam, și credeam ce spuneam (știu că o credeam pentru că am spus-o de o mie de ori de atunci și tot o cred și sper s-o mai spun de o mie de ori în

https://biblioteca-digitala.ro

viaţa mea şi desfid pe oricine să spună că n-o cred) *N-am să mai mint niciodată. E prea multă osteneală. E ca şi cum ai vrea să propteşti o pană să stea dreaptă într-o farfurioară cu nisip. Niciodată nu poţi să spui c-ai ajuns la capăt. N-ajungi să-ţi tragi sufletul. Nu termini niciodată. Nici nu poţi să dai la o parte nisipul, aşa ca să spui că nu mai are rost să încerci.*

Numai că nu s-a întîmplat nimic. Boon a coborît din maşină, fără haină. Ned se şi apucase să încarce valizele şi coşurile şi bocceluţele în automobil. A spus mohorît: « Hi hi hi.» A spus, « Hai, daţi-i drumu aşa ca s-o stricaţi şi să mai ai şi vreme s-o dregi şi să te şi întorci în oraş pînă nu se întunecă.» Aşa dar vorbea cu Boon acum. A spus, « Te mai întorci în oraş pînă pleci?»

Atunci Boon a spus, « Să plec unde?»

« Să pleci şi tu la masă», a spus Ned. « Unde se duce oricine cu capu pe umeri ca să facă ce seara la apusu soarelui?»

« A», a spus Boon. « Ai tu grijă de mîncarea ta. E singura mîncare de care să-ţi faci tu grijă s-o mănînci.»

Am urcat în maşină şi am pornit, eu în faţă cu Boon şi restul în spate. Am traversat Piaţa plină de oameni pentru că era sîmbătă după masă, şi pe urmă eram afară din oraş. Însă tot acolo eram. Vreau să spun, că nu eram cîştigaţi cu nimic. În curînd aveam să ajungem la răspîntia care ducea acasă la vărul Zack, şi aveam să mergem pe urmă mai departe în direcţia care nu trebuia. Şi chiar dacă am fi mers în direcţia în care trebuia, încă n-am fi avut mîinile libere; cîtă vreme îi mai aveam încă pe Mătuşa Callie şi pe Lessep şi pe Maury şi pe Alexander pe bancheta din spate, însemna că n-am fi scăpat decît de Ned care să fie acolo unde nu s-ar fi aşteptat nimeni să-l vadă fiind, şi spunînd Hi hi hi şi Te întorci în oraş pînă să. Boon nici măcar nu se uitase la mine, şi nici eu la el. Nici nu-mi spusese vreun cuvînt; poate că-şi dădea seama că mă speriase cu cămaşa curată şi gulerul şi cravata şi bărbieritul ziua în amiaza mare şi tot restul aureolei trădătoare de călătorie, plecare, separare, despărţire; înţelesese că eram nu numai speriat ci şi mînios că mă arătasem vulnerabil la frică; mergînd înainte, drumul scăldat în soare de după amiază devreme întinzîndu-se în faţa noastră cale de şaptesprezece mile în cursul cărora trebuia să se decidă ceva, să se ajungă la o înţelegere între noi toţi; trecînd printre ogoarele luminoase primăvăratece, praful stîrnindu-se şi încolăcindu-se în urma noastră afară de cazul că trebuia să încetinim la vreun pod sau pe cîte o porţiune nisipoasă unde să mergem cu viteza întîia; şaptesprezece mile care n-aveau să dureze la nesfîrşit chiar dacă erau şaptesprezece, cifrele de pe pietrele de marcaj scăzînd mult prea repede în vreme ce ceva trebuia să se facă, să se hotărască tot mai repede şi tot mai curînd şi eu nu ştiam încă ce; sau poate doar ceva să se spună, un glas, un zgomot, un sunet omenesc, întru cît orice faptă necurată ar fi putut să nască sau să smulgă din tine Lipsa de virtute după aceea, însingurarea, solitudinea, tăcerea n-ar fi trebuit să facă parte din asta. Însă cel puţin Boon a încercat. Sau poate că şi pentru el era doar tăcerea şi orice ne-tăcere ar fi fost mai bună oricît de nebunească şi oricît de cu mult dinainte zădărnicită. Nu, era ceva mai mult decît asta: mai aveam mai puţin de jumătate din distanţă de străbătut acum şi ceva trebuia să se facă, să se pornească, să se declanşeze.

« Aşa, mai zic şi eu, uite ce frumoase sînt drumurile acuma, orişiunde, chiar şi mai departe de Yoknapatawpha. Nici că ţi-ai mai putea dori un drum mai bun pentru o călătorie mai lungă cum ar fi o înmormîntare cu automobilul sau ceva decît ai aici drumu ăsta. Cît de departe crezi că poate s-ajungă automobilul ăsta de acuma şi pînă la apusu soarelui?» Înţelegi? nu se adresa nimănui anume, ca unul care se îneacă zvîcnindu-şi disperat o mînă la suprafaţă sperînd c-are să găsească acolo un fir de pai. Şi n-a găsit nici unul.

https://biblioteca-digitala.ro

« Ce știu eu», a spus Mătușa Callie de pe bancheta din spate, cu Alexander în brațe, care adormise încă de cînd ieșisem din oraș, și nici nu merita o plimbare cu mașina de o milă, cu atît mai puțin de șaptesprezece. « Și nici tu n-ai de unde să afli, decît dacă n-ai de gînd să stai acolo pe scaunu ăla al tău din față încuiat în grajd în curtea lu Patronu la noapte.»

Acuma aproape că izbîndisem. « Adică vrei — » a spus Boon, vorbind dintr-o parte a gurii, exact deajuns de tare cît să-l aud eu, țintind exact spre urechea mea dreaptă ca și cu o pușcă sau o săgeată sau poate un pumn de nisip spre o fereastră închisă.

« Taci din gură», am spus, exact ca și el. Lucrul cel mai simplu și mai laș ar fi fost să-i spun deodată să oprească și cînd el avea să oprească, să săr din mașină, fugind încă din primul moment, punînd-o pe Mătușa Callie în fața alternativei de o fracțiune de secundă sau de a-l părăsi pe Alexander în mîinile lui Boon ca să încerce să mă fugărească pe mine în tufișuri, sau să rămînă cu Alexander și să mă urmărească doar cu țipetele. Vreau să spun să-i spună lui Boon să meargă înainte și să-i lase pe ei acasă și eu să săr de la marginea drumului și să urc iar în mașină atunci cînd avea să treacă el la întoarcerea spre oraș sau spre orice altă direcție opusă tuturor celor care aveau să-mi știe lipsa și să aibă vreo autoritate asupra mea; calea lașului, așa că de ce n-am apucat pe ea, eu care eram deja un mincinos confirmat, damnat deja de pe urma înșelăciunii; de ce n-am mers pînă la capăt să fiu și laș pe deasupra; să ajung și eu irevocabil și iremediabil cum ajunsese Faust? glorificîndu-mă în josnicie, să-l fac, să-l constrîng pe noul meu Stăpîn să mă respecte pentru desăvîrșirea mea chiar dacă mă disprețuia pentru micimea mea? Numai că n-am făcut-o. N-ar fi reușit, unul dintre noi trebuia oricum să dea dovadă de simț practic; chiar dacă am fi fost siguri că Boon și cu mine aveam să fim departe pe drumul nostru înainte ca verișoara Louisa să fi putut să trimită pe cineva la cîmp unde avea să fie vărul Zack la ora trei după masă la vremea semănatului, și chiar dacă am fi fost siguri că vărul Zack n-ar fi putut să ne ajungă pe calul lui; nici n-ar fi încărcat; ar fi călărit direct în oraș și după ce ar fi stat de vorbă cîte un minut cu Ned și cu vărul Ike, ar fi știut exact ce să facă și ar fi și făcut lucrul respectiv, folosindu-se de telefon și de poliție.

Ajunsesem. Am coborît și am deschis poarta (aceiași stîlpi de poartă din vremea bătrînului Lucius Quintus Carothers; vărul tău de acuma Carothers are acum acolo un paznic așa că automobilele pot să treacă, pentru că ele n-au copite) și am mers pe aleea spre casă (mai există și acuma: două camere din bușteni peticiți cu pămînt, jumătate domiciliu și jumătate fortăreață pe care bătrînul Lucius a venit cu sclavii și cîinii lui de vînătoare peste munți din Carolina în 1813 și-a construit-o; mai există și acum pe acolo pe undeva, ascunsă în dosul pereților de lemn și al Renașterii grecești și al sculpturilor aduse cu vaporul pe care femeile cu care s-au însurat Edmonds-ii succesivi i le-au adăugat).

Verișoara Louisa și toți ceilalți de acolo ne auziseră apropiindu-ne și (în afară probabil de cei pe care vărul Zack ar fi putut să-i vadă de pe calul lui) erau strînși cu toții pe veranda din față și pe trepte și în curte cînd am tras în fața scărilor și am oprit.

« Foarte bine», a spus Boon, și de data aceasta vorbind dintr-o parte a gurii: « tu o vrei.» pentru că, așa cum ați spune voi astăzi, asta era; nu mai era de loc timp, ca să nu mai vorbim de posibilitatea de a ne sfătui numai noi între noi, ca să descoperim vreo urmă măcar — cît de mică — de ceea ce era o necesitate disperată să știm. Pentru că noi — el și cu mine — eram atît de novici în treaba asta, înțelegi. Eram mai rău decît niște simpli amatori: inocenți, inocenți desăvîrșiți în furtul de automobile chiar dacă nici unul dintre noi nu i-ar fi spus furt întru cît intenționam să-l aducem înapoi teafăr; și chiar, în cazul că oamenii, lumea (Jeffersonul

https://biblioteca-digitala.ro

în orice caz) ne-ar fi lăsat în pace, fără să i se fi simţit lipsa. Chiar dacă aş fi putut să-i răspund în cazul că el m-ar fi întrebat. Pentru că era chiar mai rău pentru mine decît pentru el, amîndoi eram disperaţi însă disperarea mea era mai febrilă, întru cît eu trebuia să fac ceva, şi încă repede, era acum o chestiune de secunde, pe cînd tot ce trebuia să facă el era să stea în maşină cel mult ţinîndu-şi degetele încrucişate. Şi eu nu ştiam ce să fac acum; spusesem deja mai multe minciuni decît m-aş fi crezut în stare să inventez, şi mi le văzusem crezute sau cel puţin acceptate cu o consecvenţă care mă lăsase cu gura căscată dacă nu chiar de-a dreptul înspăimîntat; eram în situaţia bătrînului negru care spusese « Iacă-tă-mă, Doamne. Dacă Tu vrei ca eu să fiu mîntuit, atunci acuma ai cel mai bun prilej pe care l-ai avut vreodată şi prilejul ăsta stă aici şi se uită la Tine.» Eu îmi folosisem armele, şi chiar şi pe ale lui Boon. Dacă Lipsa de Virtute încă îi mai dorea pe vreunul din noi ca pradă, acuma era rîndul ei.

Ceea ce ea a şi făcut. A luat chipul vărului Zachary Edmonds. El a ieşit în uşa din faţă în clipa aceea şi în aceeaşi clipă am văzut un băieţaş negru în curte ţinînd de căpăstru calul lui de călărie. Înţelegi ce vreau să spun? Zachary Edmonds, pe care Jeffersonul nu-l văzuse niciodată într-o zi de lucru din ziua primelor arături în martie şi pînă la băgarea recoltei în hambare în iulie, fusese în oraş în dimineaţa aceea (ceva urgent în legătură cu morăritul) şi trecuse şi pe la prăvălia vărului Ike doar la cîteva minute după ce fusesem şi eu pe acolo; ceea ce, măsurînd corespunzător şi exact ceasul şi mai bine de care Non-Virtutea avusese nevoie ca să-l bărbierească pe Boon şi să-i schimbe cămaşa, îi dăduse vărului Zack exact timpul necesar să ajungă călare pînă acasă la el şi să coboare de pe cal în faţa uşii cînd ne auzise venind. A spus — către mine: « Tu ce faci aici? Ike spunea că rămîi în oraş peste noapte şi că te duce la pescuit mîine dimineaţă?»

Aşa că bine înţeles că Mătuşa Callie a început să ţipe şi aşa că eu n-am mai avut nevoie să spun chiar nimic, chiar dacă aş fi ştiut cît de cît ce să spun. « La pescuit?» a zbierat ea. « Duminica? Dacă tăticu-su ar mai auzi şi asta, ar sări din tren chiar în secunda asta fără să se mai oprească să mai şi telegrafieze ! Şi şi maică-sa ! Că Miss Alison nici nu i-a spus să rămînă în oraş nici cu Mister Ike nici cu cine-o fi ! I-a spus frumos să vină aici şi cu mine şi cu copiii ăştilalţi şi că dacă nu e cuminte, Mister Zack să aibe grijă să fie !»

« Bine, bine», a spus vărul Zack. « Mai tacă-ţi gura cu zbieretele astea; nici n-aud ce spune el. Poate că s-o fi răsgîndit. Aşa?»

« Ce vă rog?», am spus. « Da vă rog. Vreau să spun, nu vă rog.»

« Adică ce? Stai aici sau te duci îndărăt cu Boon?»

« Da, vă rog», am spus. « Mă întorc îndărăt. Vărul Ike a spus că să te întreb dacă am voie.» Şi Mătuşa Callie a început să zbiere iar (nici nu se oprise de fapt, decît poate ca să tragă odată aer în piept atunci cînd îi spuse vărul Zack) dar asta a fost tot; ea încă mai zbiera şi vărul Zack spunînd :

« Stai, stai, taci din gură. Mi-ai împuiat urechile. Dacă nu-l aduce Ike mîine trimit eu după el luni. » M-am întors la maşină ; Boon şi pornise motorul.

« Ptiu, dracu să mă ia », a spus, nu tare dar cu un respect desăvîrşit, chiar şi cu puţină teamă.

« Haide », am spus eu, « haide să plecăm de aici. » Am pornit, lin dar repede, mai repede, îndărăt pe alee spre poartă.

« Adică poate că lucrăm în pierdere, dacă-ţi risipim toată asta doar pe-o plimbare cu maşina », a spus. « Poate c-aş face mai bine să te bag într-o chestie de unde să iasă şi bani. »

« Tu vezi de maşină » am spus. Pentru că cum aş fi putut să-i spun, cum să i-o spun? *Sînt obosit mort de minciună, să tot trebuiască să mint*. Pentru că ştiam, înţele-

https://biblioteca-digitala.ro

geam acum că de abea începuse ; n-avea să se mai termine, nu numai că n-aveau să se sfîrşească minciunile pe care aveam să continui să fiu obligat să le spun numai ca să le apăr pe cele pe care le spusesem deja, ci şi că n-aveam să mai scap niciodată de cele vechi pe care le folosisem şi le epuizasem.

Ne-am întors în oraş. De data asta am mers repede ; dacă mai erau acum peisaje, nimeni din automobil nu mai avea ochi pentru ele. Se apropia ora cinci acum. Boon a spus, încordat şi grăbit, dar complet stăpîn pe el însuşi : « Trebuie să-l lăsăm să se mai liniştească puţin. M-au văzut plecînd din oraş ca să vă duc pe voi la McCaslin ; au să mă vadă întorcîndu-ne numai tu şi cu mine singuri ; se aşteaptă să mă vadă că bag maşina la locu ei în casa trăsurii la Patronu. Pe urmă, trebuie să ne vadă pe mine şi pe tine, da pe fiecare separat, că ne plimbăm pe ici pe colo ca şi cum n-ar fi nimic. » Dar eu cum aş fi putut să-i mai spun şi asta? *Nu. Hai să mergem acuma. Dacă mai trebuie să mai spun alte minciuni, cel puţin să le spun faţă de străini.* El vorbea înainte : « — maşină. Cum zicea că dacă ne mai întoarcem prin oraş înainte de a pleca? »

« Ce? Cine a zis? »

« Ned. Acasă, chiar înainte de a pleca. »

« Nu ţin minte », am spus. « Ce ziceai de maşină? »

« Că unde-o lăsăm. Cîtă vreme eu dau un tur prin Piaţă şi tu te duci acasă şi-ţi iei o cămaşă curată sau ce mai ai nevoie. A trebuit să le las pe toate la McCaslin, ţii minte. Şi pe ale tale. Adică, pentru cazu că-şi bagă nasu vreun isteţ care s-o întîmpla să treacă. » Ştiam amîndoi la cine se gîndea.

« De ce nu-l încui în garaj? »

« Păi n-am cheia », a spus. « Eu n-am decît lacătu. Patronu mi-a luat cheia azi-dimineaţă şi a descuiat lacătu şi i-a dat cheia lui Mr. Ballott s-o ţină el pînă se-ntoarce el. Eu trebuie să bag maşina înăuntru la loc cum mă-ntorc de la McCaslin şi închid lacătu şi Patronu-i telegrafiază lu Mr. Ballott cu ce tren vine, să descuie uşa ca să pot eu să mă duc să-i aştept. »

« Atunci o să trebuiască să riscăm », am spus.

« Da, o să trebuie să riscăm. Poate acuma că Patronu şi Miss Sarah au plecat d-acasă, nici Delphine n-are să mai dea ochii cu el pînă luni dimineaţă. » Aşa că ne-am luat riscul. Boon a băgat maşina în garaj şi şi-a scos bocceluţa şi haina de unde le ascunsese în pod şi s-a mai întins odată şi a scos o pînză de cort împăturită şi şi-a băgat bocceluţa şi haina pe jos la bancheta din spate. Canistra cu benzină era gata pregătită ; un bidon nou-nouţ de cinci galoane pe care Bunicul îl pusese pe tinichigiul care-i făcuse cutia de unelte să i-l refacă mai mult sau mai puţin complet pînă cînd era ermetic închis, pentru că Bunicii începuse pe vremea aceea să nu-i placă mirosul de benzină, pe care n-o folosisem încă niciodată pentru că automobilul nu mersese niciodată atît de departe ; şi erau deja în cutia de unelte laolaltă cu uneltele pentru schimbat cauciucul şi cu cheile care erau de la început ale maşinii, şi lanterna şi securea şi lopata şi colacul de sîrmă ghimpată cu greutatea şi pe care i le adăugase Bunicul, şi cu găleata de tablă cu care să se umple radiatorul cînd treceam prin vaduri sau rîpe. A pus bidonul (era plin, poate că asta fusese ceea ce-i luase timpul în plus înainte de a veni să ne ia) în spate şi a desfăcut pînza, nu întinzînd-o de tot ci numai aruncînd-o mototolită la spate pînă cînd totul era ascuns, pînă se părea că e doar o pînză mare de cort pusă acolo alandala. « Îl împingem şi pe-al tău acolo, tot aşa », a spus. « Atunci o s-arate doar ca o bucată de pînză de cort pe care ne-a fost lene s-o mai strîngem. Da tu mai bine du-te acasă şi ia-ţi o cămaşă curată şi vino-ncoace îndărăt şi-aşteaptă-mă pe mine. Nu-ntîrzii ; mă fîţîi şi eu puţin prin Piaţă pentru cazu că Ike se-apucă să mai se intereseze şi el de cîte una-alta. Şi p-ormă am întins-o. »

https://biblioteca-digitala.ro

Am închis uşa. Boon şi apucase să petreacă lacătul prin cîrlig. « Nu », am spus; nici n-aş fi putut să spun de ce anume, atît de repede progresam pe calea răului. « Pune-l mai bine la tine în buzunar. »

Însă el ştia de ce ; mi-a şi spus. « Te cred c-ai dreptate », a spus. « Prea am trecut prin multe pînă acuma ca să mai riscăm să vină cine mai ştie cine şi să tragă lacătu să-l încuie că-şi zice că l-am uitat eu aşa. »

M-am dus acasă. Era exact peste drum. Acum acolo e o pompă cu benzină, şi locul unde a fost casa Bunicului a fost parcelat în camere mobilate, destul de precare, de închiriat. Casa era goală, nu încuiată, bine înţeles, pentru că în zilele acelea inocente nimeni nu s-ar fi gîndit în Jefferson să încuie o casă din care pleca. Abia trecuse de ora cinci, nici nu se apropia apusul soarelui, şi totuşi ziua era terminată, încheiată ; casa goală, tăcută, nu era pustie de loc ci plină de nişte prezenţe asemenea unuia care-şi ţine respiraţia ; şi dintr-o dată m-a cuprins un dor nemaipomenit de mama ; nu mai vroiam deloc să continuie aşa, nu mai aveam nici un chef de liber arbitru ; vroiam să mă întorc înapoi, să las totul baltă, să mă retrag în siguranţă, să fiu la adăpost de felul de decizii şi hotărîri al căror revers era obligaţia de a fura un automobil. Dar acum era prea tîrziu. Alesesem deja, fusesem ales; dacă tot îmi vîndusem sufletul lui Satan pentru o farfurie de supă, cel puţin acuma s-aştept farfuria de supă, şi s-o şi mănînc ; şi Boon însuşi mă avertizase aproape ca şi cum ar fi ştiut dinainte că aveam să trec prin momentul acesta de slăbiciune şi şovăială în casa deşartă şi mă prevenise : « Prea am trecut prin multe acuma, ca să mai lăsăm te miri ce să ne oprească. »

Hainele mele — bluze curate, pantaloni, ciorapi, periuţa de dinţi — erau acuma la McCaslin. Sigur, erau şi altele în sertare, mai puţin periuţa de dinţi, despre care în absenţa Mamei aş fi putut să pariez cu certitudinea cîştigului că nici Mătuşa Callie, nici verişoara Louisa n-aveau să-şi aducă aminte. Dar n-am luat haine, n-am luat nimic ; nu pentru c-aş fi uitat ci pentru că probabil că nici n-avusesem de gînd să-mi iau. Am intrat doar în casă şi am stat chiar îndărătul uşii exact deajuns de mult timp ca să-mi dovedesc mie însumi că între Boon şi mine nu eu aş fi acela care trădase, şi pe urmă am trecut iar drumul înapoi şi am trecut prin curtea Bunicului pînă la curtea din spate. Şi nici Boon nu era cel care să ne fi dat de ruşine ; începusem să aud motorul torcînd încet încă înainte de a fi ajuns la grajd. Boon era deja instalat în spatele volanului ; cred că automobilul era chiar băgat în viteza întîia. « Unde ţi-e cămaşa cea nouă ? » a spus. « Ei, lasă acuma. Îţi cumpăr eu alta la Memphis. Haide. Acuma putem s-o luăm din loc. » A tras maşina înapoi afară din garaj. Lacătul atîrna iar în cîrligul desfăcut. « Haide, odată », a spus. « Nu mai pierde vremea să-ncui. Şi aşa am întîrziat o grămadă. »

« Nu », am spus. N-aş fi putut să explic nici atunci de ce ; cu lacătul încuiat petrecut prin cîrligul uşii închise, ar fi părut că automobilul e în siguranţă înăuntru. Şi aşa ar fi şi fost : toate astea doar un vis din care m-aş fi putut deştepta a doua zi dimineaţă, poate chiar acuma, în clipa următoare, să mă regăsesc teafăr, salvat. Aşa că am închis uşa şi am încuiat lacătul şi am deschis poarta curţii, ca Boon să poată ieşi şi am închis şi poarta şi m-am urcat în maşină, maşina deja pornită la drum — de fapt nici nu s-ar fi putut spune că se oprise vreo clipă cu totul. « Dacă o luăm pe din dos, nu mai avem nevoie să trecem prin Piaţă », am spus. Şi el a spus iar : « Acuma-i prea tîrziu. Acuma ei nu mai pot să ne facă nimic, decît să ţipe după noi ». Dar n-a ţipat nimeni. Nici chiar cînd lăsasem Piaţa în urmă, tot nu era încă prea tîrziu. Hotărîrea cu adevărat irevocabilă era încă la cale de o milă în faţa noastră, acolo unde drumul către McCaslin se bifurca din drumul înspre Memphis, unde aş fi putut să spun *Stai. Lasă-mă să cobor* şi el ar fi făcut-o. Mai mult : aş fi putut să spun *M-am răzgîndit. Du-mă înapoi la McCaslin* şi ştiam că ar fi făcut şi asta. Pe urmă

https://biblioteca-digitala.ro

dintr-o dată am ştiut că dacă aş fi spus *Întoarce. Am să iau cheia de la Mr. Ballott şi încuiem automobilul ăsta la loc în casa trăsurii unde Patronu-şi închipuie că e de acuma* şi el ar fi făcut-o. Şi mai mult încă: că el ar fi vrut ca eu să spun asta, se ruga de mine în tăcere să spun asta; şi el şi eu înspăimîntaţi amîndoi nu atît de îndrăzneala lui personală, ci de imprudenţa noastră mutuală, aliată, şi că Boon ştia că el n-avea tăria să reziste faţă de a lui aşa că trebuia să se bizuie pe tăria şi simţul meu al dreptăţii. Înţelegi? Ce-ţi spuneam eu despre Non-Virtute? Dacă lucrurile ar fi stat invers şi eu m-aş fi rugat în tăcere de Boon să întoarcă, eu aş fi putut să mă sprijin pe virtutea şi mila lui, în timp ce cel de care se ruga Boon n-avea nici una nici alta.

Astfel că n-am spus nimic; răspîntia, ultima mînă firavă, neputincioasă s-a mai întins să mă mîntuie, a zvîcnit şi a trecut, a pierit, irevocabilă; am spus *Foarte bine atunci. M-am prins în joc.* Poate că Boon m-a auzit, pentru că eu eram încă stăpînul. Oricum, a lăsat Jeffersonul în urma noastră; Satan avea de acum înainte să-i apere pe credincioşii lui cel puţin de una sau două zile de mîine; a spus: « La drept vorbind n-aveam de ce să ne facem griji decît de rîpa de la Pîrîul Iadului mîine. Pîrîul Huraganu nici nu contează. »

« Cine-a spus că contează? » am spus. Pîrîul Uraganului e la patru mile de oraş; ai trecut peste el atîta de repede de cînd te ştii încît probabil că nici nu ştii cum îi zice. Dar oamenii care-l traversau pe atunci ştiau. Peste pîrîul propriu zis era un podeţ de lemn dar chiar şi în toiul verii pînă s-ajungi la el trebuia să treci printr-o sumedenie de gropi pline de noroi.

« Asta zic şi eu», a spus Boon. « Nici nu contează. Eu şi cu Mr. Wordwin am trecut prin el în ziua aia anu trecut şi nici măcar n-am avut nevoie de scule: numai o lopată şi o secure pe care Mr. Wordwin le-a împrumutat de la o casă la vreo juma de milă mai încolo, şi care acuma c-ai adus vorba despre ele nici nu cred că le-a dat înapoi. Da cred mai de grabă că omu a venit şi şi le-a luat îndărăt el singur a doua zi. »

Aproape că a avut dreptate. Am trecut prin prima linie de gropi şi chiar şi peste podeţ. Însă cealaltă groapă ne-a oprit. Automobilul a icnit o dată, de două ori, s-a încontrat şi a rămas cu roţile învîrtindu-se în gol. Boon n-a pierdut de loc vremea, de la început scoţîndu-şi pantofii (am uitat să spun că şi-i şi lustruise), şi şi-a suflecat pantalonii şi a intrat în noroi. « Treci la volan », a spus. « Pune-n viteza întîia şi porneşte cînd îţi spun eu. Haide. Ştii foarte bine cum faci; ai învăţat de-abia azi dimineaţă. » Am trecut la volan. El nici măcar nu s-a oprit să scoată sculele. « N-am nevoie. Ţine prea mult pînă le scoatem şi le potrivim sub roţi şi p-ormă le punem la loc, şi nouă ne e de grabă. » Adevărul e că nici n-avea nevoie. Era un gard de scînduri la marginea drumului; el îi şi smulsese scîndura se sus şi, vîrît pînă la genunchi în noroi şi în băltoace, împinsese capătul scîndurii sub roata din spate şi spunea, « Acuma. Dă-i bătaie. » şi ridicase-automobilul cu totul şi-l împinsese înainte, alunecîndu-l şi săltîndu-l, cu forţa braţelor lui cum ar veni pînă a dat iar de pămînt uscat, şi strigînd la mine, « Acuma opreşte! Opreşte! » ceea ce eu am şi făcut, am reuşit să fac, şi el a venit şi m-a împins la o parte şi s-a suit el la volan; nici măcar nu s-a oprit să-şi tragă pantalonii în jos.

Pentru că soarele aproape că-apusese de tot acum; pînă să ajungem noi la Ballenbaugh avea să se facă întuneric aproape, căci acolo aveam să ne petrecem noaptea; mergeam acuma cît de repede îndrăzneam şi curînd eram trecuţi de casa lui Mr. Wyott — un prieten al familiei noastre; Tata m-a dus acolo la vînătoare de Crăciunul acela — care era la opt mile de Jefferson şi încă la patru mile de Fluviu, cu soarele apunînd tocmai în spatele casei. Am mers mai departe; după o vreme avea să iasă luna, pentru că felinarele noastre cu petrol erau mai bune ca să le arate altora că vii decît să-ţi lumineze ţie drumul pe unde să mergi; cînd dintr-o dată Boon

https://biblioteca-digitala.ro

a spus. « Ce pute așa? Tu ai fost? » Însă înainte ca eu să fi putut nega, el și oprise automobilul dintr-o zmucitură, stînd nemișcat o clipă, și apoi întorcîndu-se și întinzînd mîna în spate și trăgînd la o parte pînza de cort aruncată acolo în dezordine peste tot spatele mașinii. Ned s-a ridicat atunci în picioare de jos. Era îmbrăcat în costumul lui negru și cu pălăria și cu cămașa albă și cu butonul de guler de aur fără guler și fără cravată, pe care le purta duminica; avea chiar și valijioara mică și uzată (acuma i-ai spune servietă sau mapă) care-i aparținuse bătrînului Lucius McCaslin înainte chiar să se fi născut Tata; în alte împrejurări nu-mi închipui ce ar fi putut să pună înăuntru. Tot ce am văzut eu vreodată în ea era Biblia (și ea de la stră-străbunica McCaslin), pe care el nu era în stare s-o citească, și o sticlă de o jumătate conținînd poate două linguri de masă de whiskey. « Dracu să mă ia », a spus Boon.

« Vreau să merg și eu la plimbare », a spus Ned. « Hi hi hi. »

IV

« Am și eu dreptu să merg la plimbare tot așa ca și tine și ca Lucius », a spus Ned. « Ba chiar mai mult drept. Automobilul ăsta e proprietatea lu Patronu și Lucius nu e nimic decît nepotu lui și tu nici măcar nu ești rudă cu el. »

« Bine, bine », a spus Boon. « Ce spun eu, e că tu ai stat aici ascuns sub pînza asta de cort toată vremea și m-ai lăsat pe mine să mă bag în noroi și să ridic toată mașina asta cu mîinile eu singur. »

« Și dac-ai ști ce zăpușeală-i aici, omule », a spus Ned. « Nici nu știu cum am rezistat. Ca să nu mai zic și că tot trebuia să țin cu mîna lanțu ăsta de aici să nu mă pocnească în cap de fiecare dată cînd tu te hurducai cu mașina, și nu mai spun și că m-așteptam în tot momentul să nu sară dracului în aer gazolina asta sau cum i-oi fi zicînd. Da ce-ai fi vrut să fac? Nu era decît la patru mile de oraș. Ai fi fost în stare să mă trimiți pe jos îndărăt acasă. »

« Acuma sînt zece mile, » a spus Boon. « Ce te face să crezi că n-ai să le faci pe jos pînă îndărăt acasă? »

Am spus, repede, fără să pierd vremea: « Ce, ai uitat? Am trecut pe lîngă Wyott două mile mai îndărăt. E ca și cum n-am fi decît la două mile de Bay St Louis. »

« N-ai decît », a spus Ned fără să se supere. « Pe jos nici nu-i așa departe de aici. » Boon nu l-a privit prea multă vreme.

« Dă-te jos de acolo și strînge frumos pînza aia de cort să nu ocupe mai mult loc decît trebuie », i-a spus lui Ned. « Și mai și aerisește-o nițel dacă trebuie s-o ținem cu noi în mașină. »

« Asta de la toate zdruncinăturile și hurducăielile astea pe care le-ai făcut tu », a spus Ned. « Vorbești și tu ca și cum aș fi făcut ce nu trebuia să fac numai așa ca să vezi tu că sînt și eu aici. »

Pe lîngă aceasta, Boon a aprins și farurile cînd tot ne oprisem și ș-a șters și pe picioare cu un colț de la pînza de cort și și-a încălțat ciorapii și pantofii și și-a tras pantalonii în jos; începuseră să se usuce. Soarele apusese; începeai să simți clarul de lună. Pînă aveam să ajungem la Ballenbaugh avea să fie noapte de-a binelea.

După cîte înțeleg, Ballenbaugh este acum o tabără de pescuit pe care o ține un italian care e în orele libere și bootlegger — în orele libere adică în perioada de cîte o săptămînă sau două cît îi trebuie fiecărui șerif o dată la patru ani pînă înțelege ce vor de la el cu adevărat oamenii despre care și-nchipuie că l-au votat; toată porțiunea aceea din albia rîului care a constituit o parte din visul feudal de la început damnat al lui Thomas Sutpen și amplasamentul taberei de vînătoare a maiorului de Spain este acum o parcelare secată; pustietățile pe unde Boon însuși

https://biblioteca-digitala.ro

a vînat în tinerețea lui (sau oricum pe unde era și el de față cînd alții mai breji decît el făceau asta) urși și cerbi și pantere, sînt acum îmblînzite în plantații de bumbac sau ogoare de grîne și chiar și din Trecătoarea Wyott n-a mai rămas decît numele.

Chiar și în 1905 mai erau încă niște vestigii de pustietate, deși în marea lor majoritate cerbii și toți urșii și panterele (ca și maiorul de Spain și vînătorii lui) pieriseră ; și bacul de asemenea ; și acum îi spuneam Trecătorii Wyott Podul de Fier, PODUL de fier întru-cît era primul pod de fier și timp de mai mulți ani singurul de acest fel pe care-l avea sau de care auzise districtul Yoknapatawpha. Dar atunci de demult, pe vremea mărunților noștri regi Chickasaw, Issetibbeha și Moketubbe și uzurpatorul recigid care s-a intitulat el singur Doom, și cînd a venit și primul Wyott și indienii i-au arătat vadul și el și-a construit prăvălia și și-a făcut bacul și a și botezat trecerea peste rîu după numele lui, aici era nu numai singurul loc de trecere, cale de mile întregi, ci și un centru de navigație ; corăbiile (și cînd erau apele iarna chiar și un mic vapor) îi trăgeau cum se cuvenea la scară lui Wyott, aducînd whiskeyul și plugurile și uleiul și zaharicalele încă de la Vicksburg și ducînd îndărăt bumbacul și blănurile.

Însă Memphisul era mai aproape decît Vicksburgul chiar și cu căruțele cu catîri, așa că s-a construit un drum cît mai direct cu putință de la Jefferson la cotul dinspre miază-zi al bacului lui Wyott, și la fel de direct de la capătul dinspre miază-noapte al bacului pînă la Memphis. Așa că bumbacul și mărfurile au început să vină și să plece pe aici, în convoaie trase de boi sau de catîri ; la care și-a făcut pe loc apariția din senin un uriaș fără origini cunoscute care zicea că l-ar chema Ballenbaugh ; unii spuneau chiar că ar fi cumpărat de la Wyott unica încăpere întunecoasă și pînă atunci pașnică și care constituise laolaltă locuința și prăvălioara, inclusiv orice drepturi pe care (el, Wyott) ar fi considerat că le are la vechea trecere a Chickasaw-ilor, alții spuneau că pur și simplu Ballenbaugh îi dăduse să-înțeleagă (lui Wyott) că rămăsese (el, Wyott) de ajuns de multă vreme prin locurile acestea și că venise timpul să se tragă cu vreo patru mile mai înapoi de la rîu și să se apuce de agricultură.

Oricum, asta e ceea ce a făcut Wyott. Și atunci sihăstria lui micuță pe vremuri pierdută în pustietate a devenit un loc de petrecere de i se dusese vestea ; a ajuns un dormitor, stație de aprovizionare și cîrciumă pentru negustorii în trecere și pentru echipajele staționare de cărăuși cu gura mare și cu sufletul tăbăcit care așteptau cu căruțele de o parte și de alta a trecerii, cu atelaje de cîte doi sau trei sau (cînd era cazul) patru catîri gata înhămați, ca să tragă înjurînd căruțele încărcate din greu pe bac de pe un mal, și de pe bac, sus pe malul celălalt. Un loc zgomotos și înfloritor ; și oricum cine se încumeta acolo era bărbat. Oameni solizi poate nu mai mult, pînă cînd colonelul Sartoris (nu vorbesc de bancherul care-și avea gradul prin curtoazie, dobîndit în parte în virtutea dreptului-de moștenire și în parte prin proximitatea față de grad, adică cel care era răspunzător de faptul că Boon și cu mine eram acuma unde eram ; vorbesc de tatăl lui, colonelul adevărat, din armata confederală — soldat, om de stat, politician, duelist ; nepoții și verii descendenți colaterali ai unui tînăr de douăzeci de ani din districtul Yoknapatawpha spun că și asasin) și-a construit calea ferată prin mijlocul deceniului al optulea și l-a aruncat în ruină.

Însă nu și pe Ballenbaugh, nici de departe pe Ballenbaugh. Convoaiele de căruțe veniseră să tragă la edec corăbiile de pe rîu, schimbînd numele trecătorii lui Wyott în Bacul lui Ballenbaugh ; drumul de fier a venit și a preluat de la căruțe baloturile de bumbac și deci i-a luat și bacul lui Ballenbaugh, dar atîta tot ; cu patruzeci de ani mai înainte, în cazul unui modest negutător, Wyott, Ballenbaugh se dovedise pe de-a-ntregul capabil să anticipeze cursul viitorului și să-l folosească în avantajul lui ; acum, în persoana fiului său, un alt uriaș care în 1865 se reîntorsese cu (se

https://biblioteca-digitala.ro

zicea) mantaua căptuşită cu bancnote netăiate ale Statelor-Unite, din (zicea el) Arkansas, unde (zicea el) luptase şi fusese demobilizat cu citaţii de curaj într-o unitate de partizani, comandată de cineva al cărui nume n-a mai fost în stare după aceea să şi-l amintească vreodată, a dovedit că nu-şi pierduse nimic din abilitatea, talentele şi omniştiinţa lui. Înainte vreme, oamenii treceau pe la Ballenbaugh şi înnoptau acolo în trecere, acum călătoreau anume spre Ballenbaugh, totdeauna noaptea şi adesea în cea mai mare grabă, ca să-i lase lui Ballenbaugh cît mai mult răgaz posibil să ascundă calul sau vaca prin mlaştini înainte de a junge la faţa locului reprezentantul legii sau posesorul. Pentru că, pe lîngă grupurile de fermieri furioşi care veneau pe urmele fără întoarcere ale cailor şi vitelor, şi şerifii pe cele ale adevăraţilor ucigaşi pînă la Ballenbaugh, cel puţin un agent federal de fisc şi-a lăsat un şir de urme fără întoarcere pentru că, în timp ce Ballenbaugh senior vindea doar whiskey-ul, acesta de acum îl şi făcea ; era patronul a ceea ce se înţelege prin termenul eufemistic de acoperire de salon de dans, şi pe la mijlocul anilor optzeci Ballenbaugh era pe o rază de mile întregi un termen însemnînd oroarea şi indignarea ; pastorii şi doamnele în vîrstă încercau să obţină numirea unor serifi a căror platformă întreagă prevedea izgonirea lui Ballenbaugh, a beţivilor, lăutarilor şi cartoforilor şi fetelor lui din districtul Yoknapatawpha şi dacă ar fi fost posibil şi din Mississippi. Însă Ballenbaugh şi anturajul său — grajdurile, casa de plăceri, oricum ai fi vrut să-i spui — nu ne-a supărat niciodată pe noi cei care ne ţineam în afară ; ei nu ieşeau niciodată din limitele lor şi nu exista nici o lege care să-l silească pe cineva să se ducă acolo ; de asemenea s-ar fi spus că situaţia (avatarul) lui actuală era atît de rentabilă încît se dusese zvonul că cel care n-ar fi avut vederi sau ambiţii mai mari decît un singur cal bolnav de tignafes sau vreo juncă stearpă nici n-ar mai fi fost bineveniţi acolo. Aşa că oamenii cu scaun la cap îl lăsau pe Ballenbaugh în pace. Categorie în care în mod sigur intrau serifii, care nu numai că erau cu scaun la cap dar erau şi oameni cu familie, şi care mai aveau la dispoziţie şi exemplul agentului federal de fisc care dipăruse în direcţia aceea nu prea de demult.

Adică, pînă în vara lui 1886, cînd un pastor baptist numit Hiram Hightower — şi el un munte de om, la fel de înalt şi aproape la fel de solid ca şi Ballenbaugh însuşi, care duminicile între 1861 şi 1865 fusese unul dintre capelanii militari ai lui Forrest şi în celelalte şase zile ale săptămînii unul dintre cei mai duri şi mai agresivi oameni de trupă ai lui — a intrat călare la Ballenbaugh înarmat cu o Biblie şi altminteri cu mîinile goale şi a convertit întreaga aşezare cu pumnii, cîte unul cînd putea, cîte doi sau trei deodată cînd n-avea încotro. Aşa că atunci cînd Boon şi cu Ned şi cu mine ne apropiam de locul acela în acel amurg de mai 1905 Ballenbaugh îşi desăvîrşea cel de al treilea avatar în persoana unei fecioare în vîrstă de cincizeci de ani ; singurul lui copil ; o femee descărnată, înţepată, severă, căruntă ca oţelul care conducea o fermă pe o porţiune de pămînt mănos semănat cu bumbac şi porumb şi o prăvălioară cu un pod deasupra conţinînd un şir de saltele de paie fiecare cu cearceafurile şi pernele şi păturile ordonate şi imaculate pentru adăpostirea vînătorilor de vulpe şi de racun şi a pescarilor, care (se spunea), reveneau aici a doua oară nu de dragul vînătorii sau al pescuitului, ci pentru masa pe care ştia s-o pregătească Miss Ballenbaugh.

Ea ne auzise de altfel. Nu eram noi primii; ne-a povestit după aceea că noi eram al treisprezecilea automobil care trecuse pe acolo în ultimii doi ani, cinci dintre ele în ultimile patruzeci de zile ; pierduse pînă acum două găini şi probabil că avea să fie silită să ţină totul în curte, chiar şi cîinii. Ea şi cu bucătăreasa şi cu un negru ieşiseră deja pe veranda din faţă, umbrindu-şi ochii cu mîinile în faţa licăririi fantomatice a farurilor noastre, cînd noi am tras la scară. Nu numai că-l cunostea de mult pe Boon, recunoscuse chiar şi automobilul de la început ; chiar de pe atunci,

https://biblioteca-digitala.ro

chiar numai după treisprezece exemplare, își formase ochiul pentru mașinile individuale.

« Aha, va să zică tot ați ajuns la Jefferson pînă la urmă », a spus ea.

« Într-un an de zile? » a spus Boon. « Doamne, Miss Ballenbaugh, da automobilul ăsta a fost de o sută de ori mai departe decît pînă la Jefferson de atunci încoace, de o mie de ori. Mai bine să te resemnezi și matale îți spun eu ; trebuie să te obișnuiești și matale cu automobilele ca toată lumea. » Atunci ne-a povestit ea despre cele treisprezece automobile în doi ani, și despre cele două găini.

« Cel puțin ele tot s-au plimbat cu automobilul, așa ori și cîtuși de puțin », a spus ea. « Tot mai mult decît aș putea să mă laud eu. »

« Vrei să spui că n-ai mers niciodată cu automobilu? » a spus Boon. « Ascultă Ned », a spus, « ia sări jos de-acolo și scoate și bagajele alea. Loosh, las-o pe Miss Ballenbaugh să se așeze în față să vadă mai bine. »

« Stai nițel », a spus Miss Ballenbaugh. « Trebuie să-i dau instrucțiuni lui Alice despre masa de seară. »

« Masa poate să mai aștepte », a spus Boon. « Pariez că nici Alice nu s-a plimbat niciodată cu automobilu. Haide, Alice. Cine-i ăsta aici cu tine? Ce, te-ai măritat? »

« Nici nu mă gîndesc să mă mărit », a spus bucătăreasa. « Și nu m-aș gîndi la Ephum chiar dacă m-aș gîndi. »

« Să-l luăm și pe el, oricum », a spus Boon. Bucătăreasa și cu omul acela au venit și s-au urcat și ei, pe bancheta din spate, laolaltă cu bidonul de benzină și foaia de cort împăturită acum. Ned și cu mine ne-am oprit în lumina pe care o arunca ușa rămasă deschisă și ne-am uitat după automobil, după lumina roșie din spate, cum se mișcă în sus pe drum, pe urmă se oprește și dă înapoi și întoarce și vine îndărăt și trece de noi, Boon sunînd și din claxon acum, Miss Ballenbaugh stînd dreaptă și puțin cam țeapănă pe scaunul din față, Alice și Ephum pe bancheta din spate și făcîndu-ne cu mîna cînd au trecut pe lîngă noi.

« Hu-hu, măi băiete » i-a strigat Ephum lui Ned. « Uite calu ! »

« Face pe grozavu », a spus Ned ; de Boon spunea. « Mai bine s-ar grozăvi că nu-i p-aicea și Patronul Priest. I-ar arăta el. » Mașina s-a oprit și a dat înapoi, și s-a întors iarăși și a revenit spre noi și s-a oprit. După o clipă Miss Ballenbaugh a spus:

« Mda. » Pe urmă s-a mișcat ; a spus grăbită : « Gata acuma, Alice. » Așa că am mîncat de cu seară. Și am înțeles și eu de ce se întorceau vînătorii și pescarii. Pe urmă Ned a ieșit cu Ephum și eu i-am prezentat omagiile lui Miss Ballenbaugh și, cu Boon ducînd lampa, am urcat scările spre podul de deasupra prăvălioarei.

« Nu ți-ai adus nimica? » a spus Boon. « Nici măcar o batistă curată? »

« N-am nevoie de nimica », am spus.

« Da, dar nu poți să dormi așa. Uite ce cearceafuri curate. Măcar scoate-ți și tu pantofii. Și mămica ta te-ar pune să te speli și pe dinți cu periuța. »

« Nu m-ar pune de loc », am spus. « Nici n-ar putea. N-am nimic cu care să mi-i spăl. »

« Asta n-ar opri-o să te pună, și tu știi foarte bine. Dacă n-ai găsi o periuță, ți-ai face tu una sau dacă nu ai ști de ce. »

« Bine, bine », am spus. Mă și lungisem pe saltea. « Noapte bună. » El s-a mai oprit o clipă cu mîna ridicată să stingă lampa.

« E-n regulă? » a spus.

« Taci odată din gură », am spus.

« N-ai decît să spui. Și ne întoarcem acasă. Nu acuma, da mîine dimineață. »

« Chiar așa de mult ți-a trebuit să înceapă să-ți fie frică? » am spus.

https://biblioteca-digitala.ro

« Noapte bună », a spus. A suflat lampa şi s-a lungit pe salteaua lui. Pe urmă a fost numai întunericul de primăvară: broaştele mari cu glasurile de aramă dinspre mlaştină, sunetul pe care-l face pădurea, pădurea cea mare, pustiurile pe unde umblă sălbăticiunile: hîrciogii şi iepurii şi nurcile şi moscul şi bufniţa mare şi şerpii uriaşi — mocasinii şi şerpii cu clopoţei — şi poate chiar şi respiraţia copacilor şi rîul însuşi trăgîndu-şi respiraţia, ca să nu mai spun nimic despre fantome — bătrînii Chickasaw care botezaseră pămînturile înainte ca albii să fi apucat să-l vadă, şi albii de după ei — Wyott şi bătrînul Sutpen şi vînătorii oaspeţi ai maiorului de Spain şi ambarcaţiunile pline de bumbac şi pe urmă convoaiele de căruţe şi cărăuşii cu gura mare şi şirul de bandiţi şi de ucigaşi care o prădaseră pînă la urmă pe Miss Ballenbaugh; şi deodată mi-am dat seama ce era zgomotul pe care-l făcea Boon.

« De ce rîzi? » am spus.

« Mă gîndeam la Rîpa Iadului. Ajungem acolo pe la ceasul unşpe mîine dimineaţă. »

« Parcă te-am auzit că ziceai c-o s-avem de furcă acolo. »

« Poţi să fii al dracu de sigur c-o s-avem », a spus Boon. « O să fie nevoie de securea aia şi de lopată şi sîrma cu ţepi şi de buştean şi de lanţuri şi de toate scîndurile de gard şi de tine şi de mine şi de Ned, cu toţii. De ăla şi rîd, de Ned. La vremea cînd o să fi trecut prin Rîpa Iadului mîine el o să-şi dorească să nu se fi purtat niciodată cum nu se cuvine cum zicea el şi nici să nu fi făcut nimica altceva pe sub pînza aia de cort mai bine pînă cînd ar fi simţit pămîntu din Memphis sub roată. »

Pe urmă m-a deşteptat devreme. Şi pe toţi ceilalţi pe o rază de o jumătate de milă, deşi tot a trebuit să treacă ceva vreme pînă să poată să fie scos şi Ned de unde dormise acasă la Ephum, şi dus pînă la bucătărie să-şi ia micul dejun (şi încă şi mai mult după aceea ca să poată fi scos din bucătărie şi încă una cu o femeie înăuntru). Ne-am luat micul dejun — şi după acel mic dejun dacă aş fi fost un vînător sau un pescar nu-mi închipui c-aş mai fi vrut să mai plec undeva o vreme — şi Boon a mai luat-o o dată pe Miss Ballenbaugh la o plimbare cu automobilul, dar fără Alice şi Ephum de data aceasta, deşi Ephum era şi el de faţă. Pe urmă am făcut plinul — Boon adică — la rezervorul de benzină şi la radiator, nu pentru că ar fi fost nevoie dar, cred eu, pentru că Miss Ballenbaugh şi Ephum erau acolo şi căscau gura la noi, şi am pornit. Soarele tocmai răsărea cînd am trecut *Podul* de Fier peste rîu (şi încă şi fantoma vaporului acela; noaptea trecută uitasem de el) într-o ţară străină, un alt district; pînă la noapte avea să fie un alt stat chiar, şi Memphisul.

« *Cu condiţia* să trecem peste Rîpa Iadului », a spus Boon.

« Poate că termini odată să tot dai cu gura despre Rîpa asta », am spus.

« Sigur », a spus Boon. « Lu Rîpa Iadului nici nu-i pasă dacă vorbeşti despre ea sau nu. Nici n-are nevoie să-i pese nici măcar atîtica. O să vezi tu. » Pe urmă a spus: « E, uite-o aicişa. » Era de abea puţin după ceasul zece; făcusem ceva cale, pe creastă, pe drumul uscat şi prăfos printre ogoarele încolţite, regiunea cufundată în liniştea fără grabă a duminicii, cu oamenii care-şi puseseră hainele de dumnică stînd degeaba pe verande, copiii şi cîinii alergînd spre garduri sau spre drum ca să ne urmărească cu privirea; pe urmă în trăsurici şi cărioare şi căruţe şi călare pe cai sau pe catîri, cîte unul pînă la trei pe cal dar nu şi pe catîr (puţin după ora nouă am trecut de un alt automobil; Boon spunea că e un Ford; avea şi el ochiul format pentru automobile, ca şi Miss Ballenbaugh), în drum spre bisericuţele albe prin crîngurile primăvăratece.

O vale largă se deschidea în faţa noastră, drumul coborînd de pe podiş spre un şir de sălcii şi chiparoşi care urmau pe firul apei. Mie nu mi s-a părut chiar atît de grozav, nicăieri mai lat decît albia peste care tocmai trecusem, şi puteam vedea chiar şi adîncitura prăfuită a drumului urcînd spre platoul din faţă, dincolo de

https://biblioteca-digitala.ro

apă. Însă Boon și începuse să înjure, sporind viteza la vale ca și cum ar fi fost dornic, nerăbdător să ajungă mai repede și să înceapă lupta cu rîpa, ca și cum ar fi fost o forță înzestrată cu simțire, nu numai dușmănoasă ci și neîmpăcată, ca o ființă omenească pornită împotriva noastră, un alt om. « Uite-te la ea », a spus. « Nevinovată ca un ou de-abia ouat. Poți să și vezi drumul dincolo ca și cum și-ar rîde de noi, ca și cum ne-ar zice, Dacă sînteți în stare s-jungeți pînă aicișa puteți dracului să vedeți și Memphisu cu ochii; decît că numai vedeți dacă sînteți în stare s-ajungeți pînă-aicișa. »

« Dacă-i chiar așa de rău, atuncea de ce nu-l ocolim? » a spus Ned. «Eu așa aș face dac-aș sta eu acolo pe locul unde șezi tu. »

« Pentru că Rîpa Iadului n-ai cum s-o ocolești, de-aia », a spus Boon pornit. « Ia-o într-o parte și te trezești în Alabama; ia-o în partea aialaltă și dai cu nasu-nainte în Rîu Missippi. »

« Eu am văzut rîu Missippi la Memphis odată », a spus Ned. « Acuma c-ai adus vorba, eu am văzut și Memphisu odată. Da n-am fost niciodată în Alabama. Mă gîndesc că mi-ar place să fac o plimbare pîn-acolo !»

« Tu n-ai fost pînă-n fund nici la Rîpa Iadului pînă acuma », a spus Boon. « Zic așa că mă gîndesc că lucru pentru care te-ai ascuns ieri sub foaia aia de cort a fost să-ți faci și tu educația. Tu de ce-ți închipui că singurele două automobile care le-am văzut între aici și Jefferson au fost ăsta și cu Fordul ăla? Pentru că nu mai există alte automobile în Mississippi mai încoace de Rîpa Iadului, de-aia. »

« Miss Ballenbaugh a numărat treisprezece care au trecut pe la ea în ăștia doi ani », am spus eu.

« Două dintre ele au fost ăsta », a spus Boon. « Și nici pe ălelalte unșpe ea nu le-a numărat să fi trecut pe la Rîpa Iadului, nu? »

« Poate că depinde de ăla care conduce automobilul », a spus Ned. « Hi hi hi. »

Boon a oprit mașina imediat. A întors capul. « Perfect. Sări jos de-acolo. Tot vrei tu să faci o plimbare pînă-n Alabama. Ai și întîrziat cinșpe minute ca să tot dai cu gura. »

« De ce trebuie să iei omu cu de-a sila doar ca să-ți țină ție de urît? » a spus Ned. Dar Boon nici nu-l asculta. Cred că nici nu vorbise de fapt cu Ned. Coborîse deja din mașină; deschisese cutia cu unelte pe care o instalase Bunicul ca să bage acolo bușteanul și lanțul și securea și lopata și lanterna, și le și scosese pe toate în afară de lanternă, și le arunca claie peste grămadă pe bancheta din spate lîngă Ned.

« Așa, ca să nu mai pierdem vremea », a spus, vorbind repede, dar stăpînindu-se perfect, calm, fără isterie, fără măcar vreo febrilitate, închizînd cutia și așezîndu-se la loc la volan. « Să-i dăm drumu. Ce mai așteptăm? »

Și încă mie nu mi se părea ceva prea grozav — doar un drum de țară trecînd peste o rîpă mlăștinoasă, drumul acum nemaifiind uscat dar nici încă ud de-a binelea, gropile și locurile cu hîrtoape deja umplute în folosul nostru de pionerii de mai înaintea noastră cu vîrfuri de crengi și ramuri mai groase, și părți din el chiar consolidate cu stîlpi aruncați de-a curmezișul prin noroi (mda, văzusem dintr-o dată că drumul — ca să-i spunem așa în lipsă de alt termen mai potrivit — încetase să nu mai fie încă ud de-a binelea) așa că poate că Boon însuși era de vină; el însuși fusese cel care populase această întunecime stătută boltită de cipreși și de sălcii și răsunătoare de zumzetul țînțarilor cu strigoii automobilelor împotmolite și ai oamenilor asudați și sporovăitori în blesteme. Pe urmă mi-am închipuit că ajunsesem la fundul rîpei, decît că nu numai că nu vedeam ridicîndu-se vreun pămînt mai uscat care să ne spună c-am fi ajuns, că ne-am fi apropiat de malul celălalt al mlaștinei, dar nici măcar nu vedeam rîpa însăși în fața noastră, cu atît mai puțin vreo urmă de pod. Și iarăși automobilul a icnit, a gîfîit și s-a oprit în gol așa cum făcuse și ieri

https://biblioteca-digitala.ro

la Pîrîul Uraganului; şi iarăşi Boon şi începuse să-şi scoată pantofii şi ciorapii şi îşi sufleca pantalonii. « Perfect », i-a spus lui Ned peste umăr, « dă-te jos. »

« Nu ştiu cum », a spus Ned, fără să se mişte din loc. « Eu n-am învăţat încă cum se umblă cu automobilu. N-aş face decît să te-ncurc. Eu am să stau aici cu Lucius aşa că tu o să ai o grămadă de loc să te mişti. »

« Hi hi hi » a spus Boon maimuţărindu-l cu răutate şi pornit. « Ai vrut plimbare. Uite plimbare. Dă-te jos. »

« Da sînt cu hainele mele de duminică », a spus Ned.

« Şi eu », a spus Boon. « Dacă mie nu mi-e frică pentru pantalonii mei, de ce să-ţi fie ţie. »

« Ţie-ţi convine să vorbeşti », a spus Ned. « Tu-l ai pe Mr. Maury. Da eu trebuie să muncesc pentru banii mei. Cînd mi se prăpădesc hainele sau mi se uzează de tot, eu trebuie să-mi cumpăr singur altele. »

« Tu nu ţi-ai cumpărat niciodată vreun costum de haine sau pantofi şi nici pălărie în viaţa ta », a spus Boon. « Ai o jacheţică cu coadă de rîndunică pe care o ştiu eu, care o purta încă bătrînu Lucius McCaslin, ca să nu mai vorbim de ale lu generalu Compson şi ale maiorului de Spain şi ale lu Patronu încă. Poţi să-ţi sufleci pantalonii în sus şi să-ţi scoţi pantofii sau nu, treaba ta. Da jos din automobilul ăsta trebuie să te dai. »

« Să se dea Lucius », a spus Ned. « E mai tînăr decît mine şi e şi mai voinic la mărimea lui. »

« El trebuie să conducă », a spus Boon.

« Conduc eu dacă asta e tot ce-ai tu nevoie », a spus Ned. « Eu am tot condus cum spui tu, cai şi catîri şi boi toată viaţa şi cum mă taie pe mine capul hăis şi cea cu roata asta de condus n-o fi altminterea decît hăis şi cea cu frîu sau cu biciu. » Pe urmă către mine: « Săi jos, mă băiete, şi ajută-l pe Mr Boon. Mai bine scoate-ţi întîi pantofii şi ciorapii».

« Ai de gînd să te dai o dată jos sau trebuie eu să te iau pe sus cu o mînă şi să trag de automobilu ăsta de sub tine cu mîna aialaltă?» a spus Boon. Atunci Ned s-a urnit, destul de repede odată ce acceptase în cele din urmă faptul că tot trebuia s-o facă, doar gemînd puţin pe cînd îşi scotea pantofii şi-şi sufleca pantalonii şi-şi scotea şi haina. Cînd m-am uitat iar la Boon, el şi trăgea după el doi stîlpi, trunchiuri de copaci mai tineri, dintre mărăciniş şi buruieni.

« Nu te foloseşti încă de buşteanul ăla şi de lanţ?» am spus.

« Încă nu, dracului», a spus Boon. « Cînd o veni vremea şi pentru asta, n-am să-i stau să-i cer voie cuiva. Ai să ştii şi tu atunci.» *Aşa dar cu podul* e ce e m-am gîndit. *Poate că nici măcar nu e nici un pod şi aia e baiul*. Şi Boon mi-a citit gîndul şi de data aceasta. « Nu-ţi face griji cu podul». Nici măcar n-am ajuns încă pînă la pod.»

Aveam să aflu ce vroia el să spună şi cu asta, dar nu chiar atunci. Ned şi-a lăsat binişor un picior în băltoacă. « Apa asta e plină de murdării în ea», a spus. « Dacă e vrun lucru pe care eu nu pot să-l sufăr, e să am murdărie între deştele mele de la picioare.»

« Asta din cauză că circulaţia sîngelui nu ţi s-a încălzit încă de tot la tine», a spus Boon. « Apucă de stîlpu ăsta. Ziceai că nu ştii încă cum se umblă cu automobilu. Uite, de lucru ăsta n-ai să te mai plîngi d-acuma încolo cît ăi trăi. Aşa» — către mine — « dă-i drumu binişor înainte şi ori de cîte ori simţi că muşcă, dă-i bătaie.» Ceea ce am şi făcut cu toţii, Boon şi cu Ned împingîndu-şi prăjinele pe sub roţile din spate, alunecîndu-ne înainte în cîte-un salt de cîte două sau trei sau poate cinci picioare, pînă cînd maşina s-a oprit iar, învîrtindu-şi roţile în gol, roţile din spate în vîrtejul lor acoperindu-i pe amîndoi din creştet pînă în tălpi cu

https://biblioteca-digitala.ro

noroi de parcă ar fi fost împroşcaţi cu un furtun fin din care se folosesc acuma zugravii de apartamente. « Înţelegi ce vroiam eu să spun?» a spus Boon, scuipînd, opintindu-se iar într-un efort teribil care ne mai împingea înainte, « că cum trebuie să te obişnuieşti cu automobilele? Exact ca şi cu caii şi cu catîrii; să nu te apuci niciodată să te opreşti pe lîngă unu care are picioru din spate ridicat în aer.»

Pe urmă am văzut podul. Ajunsesem acum la o bucată de pămînt atît de (comparativ) uscată încît Boon şi Ned, pe care aproape că nu i-ai mai fi putut distinge unul de altul de noroi, trebuiau să tropăie după noi cu prăjinile lor şi chiar şi aşa nu puteau să ţină pasul, Boon urlînd, gîfîind, « Dă-i nainte ! Nu te opri !» pînă cînd am văzut podul la o sută de yarzi înaintea noastră şi pe urmă am văzut ce mai era încă între noi şi pod şi am înţeles ce vroise el să spună. Am oprit maşina. Drumul (vadul, oricum ai fi vrut să-i spui) din faţa noastră nu se schimbase atît cît se transformase, îşi modificase mediul, elementele. Semăna acum cu un mare receptacul cu cafea infuzată cu lapte din care se înălţau ici şi colo cîteva bucăţele şi căpeţele risipite, neputincioase, de beţe şi tufişuri şi buturugi şi cîte un petec chiar de pămînt care semăna uimitor cu bulgării aruncaţi de o parte de trecerea plugului. Pe urmă am mai văzut altceva, şi am înţeles atunci ce-mi tot povestea prin aluzii Boon despre fundul Rîpei ladului de peste un an de zile şi ce-mi repetase cu un fel de concentrare obsedată îngîndurată încă de cînd plecasem din Jefferson ieri. Priponiţi de un copac chiar la marginea drumului (canalului) erau doi catîri atelaţi la un ham de plug — adică în căpăstru şi frîu şi hamuri, cu lanţurile dintr-o parte petrecute pe după hamuri şi legăturile de plug strînse în colaci şi atîrnînd şi ele de hamuri; sprijinit de un alt copac aproape era un plug greu, cu două aripi — încrustat tot, cu aripile şi arborele principal, tot cu acelaşi noroi care se întărea repede acum pe Boon şi pe Ned, şi o furcă dublă, şi ea încrustată în noroi, sprijinită de plug; şi în fundalul imediat o colibă de lemn nouă, nevopsită, din două încăperi pe veranda căreia şedea un bărbat legănîndu-se într-un scaun de lemn, cu picioarele goale, cu bretelele atîrnîndu-i pe lîngă şolduri şi ghetele (şi ele la fel de noroioase) sprijinite de perete alături de scaun. Şi am ştiut atunci că aici şi nu la Rîrîul Uraganului fusese locul unde (spusese Boon) el şi cu Mr Wordwin trebuiseră să împrumute lopata anul trecut, pe care (spusese Boon) Mr Wordwin uitase s-o mai dea înapoi, şi pe care (lopata) ar fi putut tot atît de bine să uite s-o şi ia cu împrumut de mult ce-i folosise.

Şi Ned văzuse toate acestea. El aruncase de asemenea o privire lungă spre groapa cu noroi. Acum se uita la catîrii gata înhămaţi care stăteau acolo dînd din cozi şi din picioare la ţînţari în vreme ce ne aştepta pe noi. « Ia te uită, asta zic şi eu potriveală —» a spus.

« Taci din gură», a spus Boon într-un murmur feroce. « Nici o vorbă. Să nu te aud că scoţi un sunet.» Vorbea cu o furie încordată, stăpînită, proptindu-şi prăjina plină de noroi de maşină şi trăgînd afară buşteanul şi lanţul şi sîrma ghimpată şi securea şi lopata. A spus Fir-ar dracu-al dracului de trei ori la rînd. Pe urmă mi-a spus mie. « Şi tu.»

« Eu?» am spus eu.

« Da uite la catîrii ăştia de aici», a spus Ned. « Are şi un lanţ prins gata de furca aia —»

« Nu m-ai auzit că ţi-am spus să-ţi ţii gura?» i-a spus Boon în acelaşi murmur crîncen, chiar politicos acum. « Dacă n-am vorbit eu limpede, îţi cer scuze acuma. Ce mă străduiam eu să-ţi spun, e că să-ţi ţii gura.»

« Da atuncea ce dracu-aşteaptă ăla să facă aici cu plugu ăsta?» a spus Ned. « Şi-i şi plin de noroi pînă la mîner. Ca şi cînd — Vrei să spui că intră aicişa cu catîrii ăştia şi tropăie prin clisă numai aşa ca să ţină locu noroios?» Boon avea acum lopata,

https://biblioteca-digitala.ro

securea şi scripetele şi lanţul toate în braţe. O clipă am crezut că are să-l pocnească pe Ned cu vreuna din ele sau poate cu toate. Am spus repede.

« Ce vrei să — »

« Da», a spus Boon. « E nevoie de noi toţi. Eu — eu şi cu Mr Wordwin am avut un mic necaz aici anu trecut cu ăsta; de data asta trebuie să ne descurcăm singuri — »

« Cît a trebuit să-l plătiţi anu trecut ca să vă scoată de aici?» a spus Ned.

« Doi dolari», a spus Boon. « — aşa că mai bine scoate-ţi pantalonii de tot, şi scoate-ţi şi cămaşa; ne descurcăm noi aicea — »

« Doi dolari?» a spus Ned. « Păi asta-i mai rentabil decît bumbacu. E ca şi cum ar avea o fermă stînd aici frumuşel la umbră, şi nici nu mişcă un deget. Ce-aş vrea eu să-l rog pe Patronu e să-mi facă şi mie rost de-o groapă cu noroi bine umblată.»

« Grozav», a spus Boon. « Poţi să faci şcoală pe asta de-aici». I-a dat lui Ned buşteanul şi lanţul şi bucata de sîrmă ghimpată. « Du-o pînă acolo la salcia aia, aia mare, şi leag-o bine de-acolo.» Ned a desfăşurat colacul de sîrmă şi l-a dus pînă la copac. Eu mi-am scos pantalonii şi pantofii şi am intrat în noroi. Îl simţeam plăcut, răcoros. Poate că tot aşa îl simţea şi Boon. Sau poate că la el — ca şi la Ned — era mai ales uşurarea, sentimentul de eliberare că nu mai trebuiau să-şi piardă vremea ferindu-se să nu se murdărească de noroi. Oricum, din momentul acela a ignorat pur şi simplu noroiul, bălăcindu-se în el, mormăind Fir-ar dracu-al dracului liniştit şi fără întrerupere pe cînd se chinuia cu celălalt capăt al sîrmei ghimpate să facă un laţ în faţa maşinii de care să prindă scripetele. « Tu, uite», mi-a spus mie, « tu trage ceva din frunzişu ăla-ncoace de acolo», şi de data aceasta citindu-mi gîndurile: « Nici eu nu ştiu de unde-au ajuns acolo ramurile alea. Poate că le îndeasă chiar el în noroi să le fie la-ndemînă oamenilor ca să vadă mai bine cît de tare îi datorează lui doi dolari.»

Aşa că am tras frunzişul de acolo — ramuri, coroane de frunze — în noroi în faţa maşinii, în timp ce Boon şi cu Ned potriveau scripetele şi se pregăteau, Ned şi cu mine la frînghia de ridicare, Boon în spatele maşinii iarăşi cu prăjina. « Voi aveţi partea cea mai uşoară», ne-a spus. « Tot ce-aveţi voi de făcut e să trageţi în timp ce eu trebuie să salt. Acuma», a spus, « Hopaşa.»

Era ca un vis. Nu un coşmar; doar ca un vis — decorul acela liniştit, calm, ireal, silvanic, aproape în afara timpului, de noroi răzbătînd şi clisă şi vegetaţie de junglă şi zăpuşeală în care pînă şi catîrii, zvîcnindu-şi fără grabă cozile şi labele dindărăt, în viaţa măruntă, infinitezimală, invizibilă, mustindă care era însuşi aerul în care ne mişcam şi pe care-l respiram, erau nu numai că nu străini ci de fapt chiar ciudat de potriviţi, ei înşişi nereprezentînd altceva decît nişte încercări biologice fără urmare şi deci scoşi în afara mersului înainte chiar dinainte de a se fi născut; automobilul: jucăria mecanică costisitoare inutilă, cu puterea şi forţa calculîndu-i-se în duzini de cai, şi totuşi prinsă neajutorată şi neputincioasă în încleştarea aproape copilărească a cîtorva centimetri din alianţa vremelnică a două elemente blînde şi paşnice — pămînt şi apă — cărora cele mai şubrede integrări şi unităţi de mişcare cum ar fi putut fi produse de străvechile metode nemecanice le făcuseră faţă de-a lungul a nenumărate generaţii fără ca măcar să le fi luat vreodată cu adevărat în seamă; noi trei, trei făpturi cu membrele desfăcute, identice şi acum de nerecunoscut sub pojghiţa de culoare a noroiului prinşi într-o luptă pe viaţă şi pe moarte cu noroiul, şi a căror înaintare — dacă s-ar fi putut spune că înaintau — ar fi trebuit să se măsoare în palme cutremurătoare ca cele pe care le înghite gheţarul în alunecarea-i. Şi toată vremea, bărbatul şedea pe scaunul său proptit strîmb pe verandă privindu-ne în timp ce Ned şi cu mine ne încordam pentru fiecare deget de loc

https://biblioteca-digitala.ro

pe care-l putea smulge cu frînghia acum prea alunecoasă de noroi ca s-o mai putem trage cu mîinile, şi în spatele maşinii Boon chinuindu-se ca un demon, titanic, împingîndu-şi prăjina pe sub automobil şi ridicîndu-l şi săltîndu-l înainte; la un moment dat a lăsat să-i cadă, a aruncat cît colo prăjina şi, aplecîndu-se, a apucat maşina cu amîndouă mîinile şi a împins-o literalmente înainte vreo jumătate de metru ca şi cum ar fi fost o roabă. Nici o ființă omenească n-ar fi putut să îndure atît. Nici o ființă omenească n-ar fi trebuit să fie constrînsă să îndure atît. Aşa am şi spus în cele din urmă. Am lăsat baltă împinsul la frînghie, şi am spus, gîfîind, « Nu. N-o să reuşim. Pur şi simplu n-o să reuşim.» Şi Boon cu glasul pierit, moale şi blînd ca o şoaptă de iubire:

« Atunci dă-te la o parte, că trec cu ea peste tine.»

« Nu», am spus. M-am poticnit, alunecînd şi împleticindu-mă înapoi spre el. « Nu», am spus. « Te omori».

« Nici nu sînt obosit», a spus Boon cu glasul acela fără suflu, uscat. « De abea acuma m-am pornit. Tu şi cu Ned puteți să vă odihniți nițel. Pînă-ți tragi sufletul, ce-ar fi să mai smulgi ceva din crengile alea de acolo —»

« Nu», am spus, « nu ! Uite-l că vine. Vrei să ne vadă?» Pentru că puteam să-l şi vedem, nu numai să-l auzim — şuierele şi plescăiturile pe care le făceau copitele catîrilor pe cînd îşi alegeau locul să păşească pe la marginea gropii de noroi, clinchetul aproape muzical al lanțurilor înnodate, bărbatul călare pe unul din ei şi trăgîndu-l după el pe celălalt, cu ghetele legate laolaltă de şireturile petrecute pe după unul din hamuri, furca dublă legănîndu-se în fața lui aşa cum vînătorii de bizoni din poze îşi purtau puştile — un om uscățiv, mai în vîrstă decît îl crezusem noi — eu în orice caz.

« Neața, băieți», a spus. « Parcă, parcă-ați fi tocmai buni pentru mine acuma. Salut, Jefferson», i-a spus lui Boon. « S-ar zice c-ai răzbit pîn-la urmă, astă vară.»

« Aşa s-ar zice», a spus Boon. Se schimbase, instantaneu şi complet, ca şi cum ar fi întors o pagină: jucătorul de poker care-ar fi văzut cartea necesară lui, servită partenerului din față. « Am fi răzbit şi de data asta dacă voi ăştia de pe-aici n-ați fi strîns atîta noroi aicea.»

« Nu ne-o lua şi nouă în nume de rău», a spus omul. « Noroiu-i una din recoltele noastre de nădejde pe-aici.»

« La doi dolari groapa ar trebui să fie chiar cea mai de nădejde», a spus Ned. Omul a clipit privindu-l pe Ned un moment.

« Parc-aş zice şi eu că ai dreptate», a spus. « Uite. Apucă aici de furca asta; dacă mă uit la mneata aş zice c-ai şti să te descurci de la care capăt al catîrului s-o prinzi.»

« Coboară de pe catîru-ăla şi prinde-o mneatale», a spus Boon. « De ce-ți închipui că-ți plătim doi dolari ca să fii expertul nostru angajat pentru aşa ceva? Anu trecut ştiu c-ai făcut-o chiar mneatale».

« Aia a fost anu trecut», a spus omul. « Da tot bălăcindu-mă aşa prin băltoacele astea ca să prind lanțurile de chestiile astea m-am rablagit aşa de tare în tot sistemu meu că uite cad de-a-npicioarelea de reumatizme şi dac-aş scuipa chiar pe mine.» Aşa că nici nu s-a clintit. A mînat doar catîrii mai în față şi i-a ținut unul lîngă altul în vreme de Boon şi cu Ned legau lanțurile de aripi şi pe urmă Boon s-a chincit în noroi ca să lege lanțul cel mare de maşină.

« De unde vrei s-o leg?» a spus.

« Ce-mi pasă mie», a spus omul. « Leag-o şi mneata de orice parte din chestia asta pe care vrei neapărat s-o scoți de-aici din groapă. Dacă vrei ca să iasă toată deodată, aş zice că s-o legi de axă. Da mai întîi eu aş pune toate lopețile şi lanțurile

https://biblioteca-digitala.ro

astea la loc în automobil. N-o să mai aveţi nevoie de ele de-acuma, cel puţin aicea.» Aşa că Ned şi cu mine am făcut asta, şi Boon a prins lanţul şi noi toţi trei ne-am tras la o parte şi am stat să ne uităm. Sigur, el era un expert în treaba asta, dar la vremea aceasta şi cătîrii ajunseseră să fie şi ei experţi, scoţînd automobilul din strînsoarea noroiului, cumpănind efortul de ambele părţi cu grijă asemenea unor saltimbanci pe sîrmă, punînd automobilul în mişcare şi menţinîndu-i ritmul de înaintare fără nici un îndemn decît un cuvînt cînd şi cînd de la omul călare pe catîrul de mai aproape, şi un ghiont rar cu nuiaua curăţată pe care o ţinea în mînă; pînă în locul unde pămîntul sub copitele lor era mai mult pămînt decît baltă.

« Bine acuma, Ned», a spus Boon. « Desleag-o acuma.»

« Încă nu», a spus omul. « Mai e o groapă chiar mai încoace de pod pe care nu v-o mai pun la socoteală. N-aţi mai trecut pe-aicea de un an de zile.» I-a spus lui Ned: « Asta-i ce spunem noi pe-aicea că-i groapa de rezervă.»

« Asta-i cam cum ar veni brazda pentru Crăciun», a spus Ned.

« Poate c-aşa o fi», a spus omul. « Da ce-i asta?»

Ned i-a explicat: « E cum făceam noi la McCaslin înainte de capitulare pe vremea cînd mai trăia încă bătrînul L.Q.C., şi cum se mai face încă la bătrînul Edmonds. În fiecare primăvară se trage o brazdă acolo unde e pămîntul ăl mai bun, şi orice tulpină de bumbac între brazda asta şi capu cîmpului se cheamă că-i fondu de Crăciun, nu pentru stăpîn da pentru toţi negrii lu McCaslin să-şi facă o parte pentru Crăciun de-acolo. Asta-i ce se cheamă brazda pentru Crăciun. Cum s-ar zice ceva de care voi, ăştia care cultivaţi noroiul pe-aici nici n-aţi auzit.» Omul l-a privit pe Ned un timp. După o vreme Ned a spus, « Hi, hi,hi».

« Aşa-i mai bine», a spus omul. « Un timp parcă-mi venea să cred că mneata şi cu mine am putea ajunge să nu ne mai înţelegem.» A spus către Boon, « Poate că cineva dintre mneavoastră s-o mîne de-aicea.»

« Da», a spus Boon, « E-n regulă», mi-a spus mie. Aşa că am trecut la volan, cu noroi cu tot. Dar încă nu ne-am mişcat. Omul a spus, « Am uitat să vă spun atunci, aşa că mai bine poate să v-o spun acuma. Preţurile s-au dublat pe-aici pe la noi de-anu trecut încoace.»

« Da de ce?» a spus Boon. « E tot maşina asta, tot groapa asta de noroi; dracu să mă ia dacă nu cred că-i tot noroiu ăla.»

« Aşa era anu trecut. Da acuma afacerile merg mai bine. Chiar aşa de bine c-aş putea să-mi permit să nu mă mai ostenesc de loc.»

« Bine, bine, dracu s-o ia de treabă», a spus Boon. « Dă-i drumu. » Aşa c-am pornit-o, fără glorie, în pasul catîrilor, mai înainte, prin groapa următoare fără să ne mai oprim, în ea şi pe urmă afară din ea. Podul era chiar în faţa noastră acum; dincolo, vedeam drumul tot mai înainte pînă la malul rîpei şi dincolo, pe terenul sigur.

« Acuma aţi răzbit», a spus omul. « Pînă cînd veniţi înapoi.» Boon deslega lanţul în vreme ce Ned elibera aripile şi-i dădea înapoi furca bărbatului călare pe catîr.

« Nu ne-ntoarcem pe-aicea», a spus Boon.

« Nici eu nu m-aş întoarce pe-aicea în locu mneavoastră», a spus omul. Boon s-a dus înapoi pînă la ultima băltoacă şi şi-a spălat o parte din noroi de pe mîini şi s-a întors şi a scos patru dolari din portofel. Omul nu s-a mişcat.

« E şase dolari», a spus.

« Anu trecut a fost doi dolari», a spus Boon. « Ai spus că acuma e dublu. Dublu lui doi e patru. Perfect. Uite aici patru dolari.»

« Eu taxez un dolar de pasager», a spus omul. « Anu trecut aţi fost doi. Asta făcea doi dolari. Acuma preţu s-a dublat. Şi sînteţi trei. Adică şase dolari. Poate

https://biblioteca-digitala.ro

că matale-ţi convine mai bine să mergi pe jos îndărăt, pînă la Jefferson, decît să plătești doi dolari, da poate că băiatu ăsta și negru nu vor.»

« Şi poate că eu nici n-am trecut pe-aicea», a spus Boon. « Ia să zicem că nu-ţi plătesc de loc şase dolari. Să zicem numai aşa că nu-ţi plătesc chiar nimic.»

« Poţi să faci şi asta», a spus omul. « Catîrii ăştia au avut azi o zi grea, da eu tot zic că mai e în ei atîta forţă ca să tragă chestia asta la loc acolo de unde-au scos-o.»

Însă Boon se şi oprise acum, renunţase, se dăduse bătut. « Dracu s-o ia de treabă», a spus, « băiatu ăsta nici nu e decît un copil ! Acum n-ai să te-apuci ca şi-un copil mic —»

« Poate că drumu ăsta pe jos îndărăt pînă la Jefferson să i se pară lui mai uşor de făcut», a spus omul, « da mai scurt n-are să fie nici pentru el.»

« Bine, bine», a spus Boon, « da uită-te la ăsta altu ! Cînd şi-o spăla noroiu ăsta de pe el, nici măcar nu-i alb !»

Omul s-a uitat în gol o vreme. Pe urmă s-a uitat la Boon. « Mă băiete», a spus, « să ştii că catîrii ăştia sînt amîndoi daltonişti.»

În româneşte de MIRCEA IVĂNESCU

Continuare în numărul viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

C. C. Giurescu despre istoria raporturilor româno-americane

În prelegerea inaugurală a cursului de civilizație românească pe care l-a susținut cu succes în prima parte a anului la Universitatea din Columbia, Constantin C. Giurescu a făcut un scurt istoric al relațiilor culturale româno-americane.

Mai întîi, prin secolul XVII, românii au auzit de existența îndepărtatei Americi ; era ca un basm despre alte tărîmuri. Au urmat întîlnirile cu America prin intermediul cărților traduse în principatele române și mai tîrziu prin contactele directe tot mai frecvente între români și americani. Seria relațiilor directe, prietenești, între America și România începe în anul 1748. « Trebuie să menționăm cu satisfacție » — spune Constantin C. Giurescu » — că în 1748 Franklin a cunoscut la Philadelphia un preot ortodox din Transilvania, al cărui nume era Samuel Demian și care avea ceva cunoștințe de electricitate. Cei doi au devenit prieteni »,

Apoi, în 1843, au apărut pe Dunăre primele vase sub pavilion american. În 1858 s-a înființat consulatul american de la Galați ; iar în 1880, reprezentanța în România a fost ridicată la rangul de legație.

Relațiile culturale, înlesnite, evident, de relațiile politice regulate cu SUA, au continuat adîncindu-se în tot secolul XIX și XX și chiar în perioadele de criză cum a fost cel de al doilea război mondial. « Cea mai completă ediție românească a *Autobiografiei* lui Benjamin Franklin a fost tipărită în 1942 la București. Cît de semnificativ ! » — remarcă Giurescu — « Tocmai cînd eram în război cu voi ».

Conferențiarul român a sugerat că la baza relațiilor culturale româno-americane au stat între altele interesul pentru soarta sclavilor negri, generat de problema autohtonă similară a robiei țiganilor și interesul pentru problema emancipării femeii ; în general deci, preocupări asemănătoare pentru rezolvarea unor probleme sociale acute și pentru stabilirea unor raporturi echitabile între oameni, preocupări deosebit de importante pentru două națiuni în formare cum erau SUA și România în secolul XIX.

De o semnificație deosebită este faptul că în 1917 a fost trimisă o delegație română în SUA, ca să informeze autoritățile americane și opinia publică din America despre justețea cauzei românești.

Relațiile culturale cu America au însemnat pentru o bună bucată de vreme cunoașterea, prin intermediul traducerilor și al contactelor directe a realităților americane. Un fapt semnificativ în această ordine de idei este traducerea în limba română (Iași, 1853), a celebrei proze de Harriet Beecher Stowe, « Coliba unchiului

https://biblioteca-digitala.ro

Tom», la foarte puţin timp după apariţia primei ediţii americane, urmată, în acelaşi an, de o nouă tălmăcire, însoţită de un studiu despre problema sclaviei, semnat de Mihail Kogălniceanu. Încă din secolul XIX, văd lumina tiparului în limba română traduceri din Mark Twain, Edgar Allan Poe şi alţii. Mai tîrziu avea să vină timpul cunoaşterii realităţilor româneşti în America. Astfel în 1930, Iorga a întreprins un turneu prin Statele Unite ţinînd diverse conferinţe la universităţile americane.

În ultimul timp, relaţiile culturale româno-americane cunosc o dezvoltare fără precedent. Nu este vorba numai de o irupere a realităţilor româneşti pe orizonturile americane, ci şi de un efort susţinut şi general care a reuşit să smulgă România din anonimatul în care fusese ţinută secole de-a rîndul. Aşadar, împreună cu multe alte ţări din Europa şi din alte părţi ale lumii, America a luat act de existenţa României.

Noi ştim foarte multe lucruri despre America. A fost rîndul acesteia să afle multe lucruri despre noi. Au fost traduşi o mulţime de autori români în engleză, ansambluri româneşti de muzică şi de teatru au străbătut în aplauze America, şefii statelor s-au vizitat reciproc. Dincolo de deosebirile de orînduire socială, America şi România au avut şi au să-şi comunice foarte multe lucruri. În felul acesta, relaţiile româno-americane au putut însemna pînă la urmă o cunoaştere reciprocă.

Prelegerile de civilizaţie românească au stîrnit un deosebit interes datorită obiectivităţii şi sincerităţii cu care a fost rostit adevărul istoric despre România. « Convingerea mea constantă » — spune C.C. Giurescu — « este că nu poţi servi istoriografia, patria şi omenirea decît spunînd adevărul. Neadevărul, chiar dacă pentru moment şi aparent poate să servească o cauză, sfîrşeşte totdeauna prin a se întoarce împotriva cauzei şi a omului care a făcut uz de minciună ».

HORIA-FLORIAN POPESCU

«Faulkner» de Sorin Alexandrescu semnalat în America

Într-un număr dedicat lui William Faulkner (XXIII, No.3,70) periodicul american *Mississippi Quartely* : *The Journal of Southern Culture*, recenzează, sub iscălitura lui Virgil Nemoianu, prestigioasa monografie a lui Sorin Alexandrescu *William Faulkner* (Bucureşti, ELU, 1969). După o succintă prezentare a persoanei autorului şi a motivelor care au determinat structura primelor patru capitole (de interes mai mic pentru publicul american), se subliniază faptul că lucrarea cercetătorului român, reprezintă, pe plan mondial, cea dintîi încercare de abordare structuralistă a operei lui Faulkner. Ca numeroşi alţi critici contemporani, Sorin Alexandrescu nu e preocupat decît în subsidiar de operele din afara sferei Yoknapatawpha : ca atare, corpusul faulknerian este văzut de el ca un *continuum*. Se arată tripla dis-

https://biblioteca-digitala.ro

tincție operată de autor în capitolul VI între nivelele tragicului: *tragismul arhaic* (pus în legătură cu trecerea de la stadiul umanității primitive la cel al societăților rațional-istorice), *tragismul grec*, și, în sfîrșit, cel *biblic-protestant*. E semnalată în continuare pertinența structurii biblice și puritane, — identificabilă într-adevăr în spatele acțiunii personajelor puse în scenă de romancier. Recenzentul ridică însă unele obiecții în legătură cu analogiile depistabile în lumina tipului grec de tragedie: deși exterioare, elemente de paralelism ca: societatea (sclavagistă), conacul (*locus tragicus*), colina negrului (Eumaeus), etc., rămîn stimulative pentru aprofundarea inteligentă a structurilor impliccte.

Se stăruie apoi, pe bună dreptate, asupra capitolelor V și VII, plăci turnate în argumentul monografiei lui Sorin Alexandrescu: cititorul american e astfel pus la curent cu aplicarea convertirilor matematice, în virtutea cărora personajele au fost împărțite în grupe (sociale), cu caracteristici diversificate în funcție de interrelațiile existențe (disjuncție, conjuncție, intersectare, incluzie, etc.) Accentul cade firește asupra premisei *codificării* comportamentelor și sistemelor valorice, singurul procedeu în temeiul căruia transpunerea în simboluri matematice operată de autor e pe deplin plauzibilă, operantă și inteligibilă. În această ordine de idei, publicului american îi este semnalat bogatul aparat grafic, de scheme, simboluri și formule prin care monografia rămîne grăitoare, chiar de la prima vedere, și dincolo de barierele lingvistice. Un alt element important, accentuat în recenzie, e contraponderea aruncată de Sorin Alexandrescu cunoscutei diviziuni cronologice în cinci stadii, acreditată prin F.J. Hoffman; e vorba despre demonstrația cronologică a autorului român, prin care întreaga materie a ciclului Yoknapatawpha apare inclusă în trei etape de civilizație (Chickasaw, Sartoris, Snopes) subîmpărțite riguros, la rîndul lor, în împătrita structură a ciclurilor *întemeierii*, *stabilizării*, *crizei* și *descompunerii* finale, cu încălecările respective de *creștere* și *descreștere*, ceea ce invederează, între 1800 și 1920, o ciclare regulată avînd la bază o unitate temporală de două decenii.

Înainte de a încheia, recenzentul își rezervă dreptul de a face cîteva remarci în legătură cu unele consecințe indirecte ale excesului de migală analitică, repercutată într-o relativă privațiune a recoltei de substanță, pe ansamblu; dar aceasta, conchide Virgil Nemoianu, e reversul inevitabil al perspectivei structurale deschisă de Sorin Alexandrescu în magistrala aplicație făcută operei lui William Faulkner: « O vedere panoramică de o precizie admirabilă, dublată de o capacitate de articulare a detaliilor și a nuanțelor de semnificație pe care le fixează în tipare distincte și largi ».

Monografia lui Sorin Alexandrescu a fost recenzată aproape concomitent și de periodicul de literatură universală al Universității din Oklahoma, *Books Abroad* (Summer Issue, 70, pag. 672), revistă în care profesorul Thomas Perry de la East Texas State University dă o prezentare cuprinzătoare și pertinentă a principalelor caracteristici ale cărții, accentul căzînd în primul rînd asupra temeinicei informări privind esența și ambianța universului faulknerian; apoi, asupra analizei înseși, remarcabilă prin originalitate și acuitate: « Sorin Alexandrescu, afirmă profesorul Perry, ne dă o explicație bazată pe o informație temeinică, răsfrîntă într-o interpretare deosebit de inteligentă a operei lui William Faulkner, o lucrare furnizînd prospecțiuni utile cititorului american dornic de a cunoaște literatura propriei sale țări considerată printr-o perspectivă inedită, luminată din exterior.

A. B

https://biblioteca-digitala.ro

SUB SEMNUL ANULUI INTERNAȚIONAL AL CĂRȚII
Livres Roumains
Romanian Books

Buletin al noutăților editoriale, « Cărți românești » — publicat trimestrial sub auspiciile *Centralei Cărții* în două limbi de circulație mondială — vine să răspundă unei necesități reale: aceea de a face mai bine cunoscută în lume cartea românească.

În 1972, an cu semnificații adînci pentru creatorii de carte, ca și pentru cei cărora ea le este destinată, buletinul se prezintă — atît prin conținut cît și prin formula grafică adoptată — la înălțime, iar apariția sa pare a fi pusă sub semnul festivului. În primele pagini ale numărului 1-2, articolul semnat de Ion Dodu Bălan și purtînd ca titlu *Anul Internațional al Cărții în România* încearcă o definiție metaforică a cărții prin tot ce reprezintă ea pentru om, justificînd astfel, o dată în plus, inițiativa UNESCO de a face ca acest an să însemne « o celebrare a inteligenței și sensibilității umane, un mijloc de cunoaștere a civilizației cărților ». Articolul ridică probleme ce interesează creatorul de carte de pretutindeni: concurența reprezentată de mijloacele audio-vizuale, disproporțiile sociale care nu permit difuzarea omogenă a cărții, raportul autor-carte-cititor, și trece în revistă acțiunile pe care România înțelege să le întreprindă cu prilejul Anului Cărții. Cît despre numărul 3, el cuprinde comentariile lui Teodor Vârgolici asupra nivelului de prezentare a cărții românești la cea de a IV-a ediție a Festivalului Internațional de la Nisa.

Urmînd, parcă, deviza Anului Internațional al Cărții (« Cărți pentru toți ») publicația prezintă — pe domenii — noile apariții editoriale, de la arte plastice și beletristică pînă la cartea tehnică de cea mai strictă specialitate. Evitînd a fi o simplă și searbădă înșiruire de noi titluri și de prezentări însoțitoare, buletinul se străduiește să abordeze sintetic un material care, să recunoaștem, e departe de-a fi de proporții reduse.

Mergînd pe ideea concentrării ilustrative a noilor titluri și a prezentărilor în jurul unor personalități sau a unor epoci, numerele 1—2 și 3 oferă o « Pagină Caragiale » și consacră alte pagini, ilustrate cu gust, scrierilor lui Nicolae Iorga și noilor apariții editoriale prilejuite de centenarul morții lui Avram Iancu. Materialul este astfel organizat încît titlurile cărților și mai ales comentariile realizate pe marginea lor, să ofere cititorului străin, întregită, imaginea omului și a operei.

În general inteligent și nuanțat realizate, scurtele prezentări ale cărților noi oferă celor neavizați niște prime noțiuni — deloc inutile — de literatură română clasică și contemporană. Se face deosebirea între lucrarea aflată la prima ei apariție și cea reeditată, prin sublinierea acelor particularități care conferă noii ediții un interes deosebit, între operele unui clasic al literaturii române și acelea aparținînd unui scriitor român contemporan. *Operele* lui Caragiale — apărute în două volume la Editura Minerva — deja bine cunoscute peste hotare, nu mai aveau nevoie de prezentare; ele vor interesa pe bibliofilul străin prin excelentele condiții grafice de apariție, descrise cu amănunțime.

Comentariile succinte plasează autorii clasici români în circuitul valorilor universale. În acest sens înțelege să prezinte numărul 1—2 *Poeziile* lui Eminescu, apă-

https://biblioteca-digitala.ro

rute în cinci limbi la Editura Albatros, *Cîntarea României* de Alecu Russo, sau pe Odobescu prin al său *Pseudo-kynegeticos*.

Cartea de artă beneficiază și ea, în paginile publicației, de o prezentare care surprinde esențialul, făcută de multe ori cu un condei inspirat — cum ar fi aceea la albumul lui Ion Miclea *Iașii marilor iubiri*.

Un spațiu important este acordat tălmăcirilor din literatura universală. Sînt prezenți, cum e și firesc, autori intrați de mult în istoria literaturii (Malraux, Giono, Pavese) sau care au cunoscut mai de curînd consacrarea (romanul lui Meša Selimovič, *Dervișu Își moartea* — considerat drept cel mai bun roman iugoslav al anului 1966, *Logodna Gertrudei* de Carmen Martin Gaite — premiul Nadal 1957). Dar de această dată, publicația pare să fi uitat că nu cititorului român trebuie ea să i se adreseze, ci aceluia străin. Greu de închipuit că atît personalitatea lui Malraux cît și cea a lui Jean Giono sînt puțin sau deloc cunoscute peste hotare. Mult mai util ar fi ca, în special în cazul literaturii universale consacrate, accentul să cadă, în cadrului comentariului, asupra calității traducerii românești și asupra celui care a realizat-o. Este una din puținele observații ce se pot aduce acestui buletin care dovedește discernămînt și gust în organizarea unui material vast.

ALINA LEDEANU

Din presa literară polonă

LITERATURA NA SWIECIE (*Literatura în lume*), revista polonă care apare la Varșovia sub conducerea profesorului Waclaw Kubacki și pe care am prezentat-o cititorilor *Secolului* 20 într-un număr anterior, își continuă dubla activitate de cercetare a difuzării creației literare poloneze peste granițe și de familiarizarea publicului polonez cu creația scriitoricească din alte țări. Urmărirea acestor problematici contribuie la desemnarea unei a treia, a ceea ce teoreticienii revistei numesc « paralelismul în domeniul literaturii », mai puțin un comparativism de strictă specializare, cît o stabilire a elementelor comune ținînd de ordinea ideilor și culturii. Astfel, într-unul din numere (martie), colectivul de redacție a urmărit — printre altele — anumite curente din Sud-Estul Europei, ilustrate prin traduceri din literatura sîrbă (Slavko Santić, Miroliub Teodorović), Grecia (Lena Pappá, Maria Kendru-Agathopoulu și Olga Votsi, al cărei timbru liric e îndeaproape înrudit cu al Annei Ahmatova, din opera căreia figurează deopotrivă cîteva poezii în paginile revistei), din proza românească (« Mieii » lui Agîrbiceanu, în excelenta traducere a profesorului Witold Truszkowski, titularul catedrei de limbă și literatură română, la universitatea din Cracovia). Adăugăm că o notă substanțială informează pe cititorii revistei poloneze asupra personalității și caracterului operei lui Ion Agîrbiceanu. Desigur, nota se datorește tot profesorului Truszkowski, care contribuie la conținutul numărului 4 (aprilie) al *Literaturii în lume* cu o savuroasă tălmăcire a unui anonim latin din sec. II e.n., o așa-zisă « nuga» în stilul « Ospățului» lui Trimalchion, redată cu vervă și umor. Literatura română figurează în acest context cu bucata *Vară buimacă* (« Durzace lato ») a lui Fănuș Neagu, în versiunea polonă semnată de St. Bik. Fidelă preocupării de urmărire și teoretizare a tehnicii literare, *Literatura na Swiecie* publică trei studii privind « munca de atelier » în

https://biblioteca-digitala.ro

legătură cu transpunerea în alte limbi a lui Shakespeare, Ramuz și Paustowski. Numărul 5 (mai), pe lîngă sondajul în zona «liricii de primăvară» exemplificată în mod egal pe planul poeziei bulgare (Elisaveta Bagriana, Vasil Popov) și vietnameze, aduce darea de seamă asupra celui de-al VIII-lea Congres al Scriitorilor arabi, care s-a ținut la Damasc (decembrie 1971), prilejuind în chip firesc unele luări de poziție în sensul cooperării pe linia tălmăcirilor literare și a cunoașterilor reciproce între literaturile lumii. Cît despre cunoașterea literaturii polone la noi, tema figurează sub aspectul rîndurilor competente semnate de Mihai Mitu, lector de limba română la Universitatea din Cracovia, referitoare la traducerea în românește a « Gîndurilor nepieptănate », aforismele umoristice ale lui Stanislaw J. Lec — datorită lui N. Mareș și publicată recent la Iași (Ed. Junimea). Cîteva pagini substanțiale de Bohdan Galster și Jan Koprowski atrag atenția asupra moștenirii literare dostoievskiene, mereu atît de actuale și valorificabile în contextul creației contemporane.

Problemele de politică a cărții și în genere de cultură socialistă sînt tratate în revista poloneză bilunară *Nowe Ksiazki (Cărți noi)*, din ale cărei ultime 3 numere (8, 9, 10/1972) vom spicui de asemenea cîteva teme de cert interes pentru cunoașterea vieții intelectuale în Polonia la ora actuală. Astfel, în numărul 8, un amplu interviu cu scriitorul Janusz Meissner, creionează situația literaturii de aventuri pentru tineret, gen foarte popular în republica prietenă, corespunzînd cerințelor de experiență științifică, de optimism tonic și de sentiment al răspunderii, al solidarității umane, În materie de informație pe plan filozofic și în strînsă conexiune cu critica literară și de artă a zilelor noastre, semnalăm articolul lui Lech Sokol, « Ce are de comunicat axiologul criticii literare și artistice », prilejuit de lucrarea recentă a lui Zdzislaw Najder, *Valori și prețuiri*, pe tema funcționalității judecăților de valoare în analiza teoretică a operei de artă (nr. 9/1972). În numărul 10 figurează bogate recenzii asupra ultimelor publicații ale editurilor poloneze — dintre care credem că trebuie să rețină atenția, sub raportul istoriei literare strîns legate de realitățile artistice de astăzi, cele două masive volume ale lui L.Ploszewski intitulate *Wyspianski în ochii contemporanilor*. Recenzia, consacrată de cunoscutul critic Zygmunt Gren acestei lucrări capitale, pune în lumină permanența creației dramatice a lui Stanislaw Wyspianski, animator — la vremea lui — al expresionismului pe scena polonă și mereu prezent pe actualele scene, deoarece eminenți regizori din RPP, în frunte cu Grotowski, reliefează virtuțile majore ale dramaturgiei naționale în opere ca *Achilleis*, *Akropolis* (reprezentată și în Franța de către ansamblul de la Wroclaw), *Descătușare*, *Noaptea de noiembrie* și mai ales popularele *Nunta* și *Cronici regale*. Tot printre recenzii, menționăm aprecierea elogioasă a romanului istoric *Fanar* de Horia Stancu, apărut în traducere polonă (J. Wrzskowa) la editura *Nasza Ksiegrnia* ; recenzenta — Anna Siewierska — subliniază meritele de înțelegere dinamică a fenomenelor trecutului și de viziune policromă ale cărții scriitorului român.

Informație copioasă, obiectivitate judicioasă și un solid simț al realităților zilelor noastre pe plan multidimensional — iată principalele calități ale acestor reviste poloneze, a căror consultare ni s-a părut în același timp profitabilă și delectabilă.

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ ARTA GRAFICĂ

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică"
calea Șerban Vodă, 133, București.

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENTAREA TEHNICĂ:

I. BROD

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 16.79.22. ADMINISTRAŢIA; ŞOSEAUA KISELEF 10. — TEL. 18.33.99, BUCUREŞTI

Lei 17

43 804